تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي

أ د طالب عبد الحسين

كلية الاعلام/ الجامعة العراقية

Scenography Theatrical Techniques

A Dr. Taleb Abdul Hussein

Faculty of Information / Iraqi University

ملخص البحث

اعتبرت الفنون المسرحية من أهم الفنون الأخرى لاهتمامها بمهمة إبداعات الإنسان في العمل الحياتي اليومي لسموه إلى عالم المثل والجمال بعد تبني قضايا إنسانية تخدم مستقبل الإنسان وطموحاته النبيلة، وبتجسيدها للعناصر البشرية والمادية لتعرض على خشبة المسرح على شكل نص مسرحي مرئي ومترجم إلى أقوال وأفعال مجسدة بالحركات والنبرات والإشارات يتبناها الممثل والأدواة والآلات الفنية والهندسية والمؤثرات الضوئية والصوتية وكل ما يشمل تقنية عناصر العرض المسرحي.

لا يتكامل مفهوم (السينوغرافيا – SCENOGRPHY) إلا بتكامل عناصر الفضاء المسرحي الذي يتلائم والأهداف والغايات التي جاء بها النص المسرحي بعد إضافة إبداعات خيال وتصورات مخرج العمل ومصمم (السينوغرافيا) في اختيار مفرداتهم الفنية على شكل أحجام وأشكال وألوان تخدم وتعبر عن الموضوع المطروح لتثير انتباه وتساؤل المتفرج الذي يريد أن يتطلع إلى أوصاف مواقع الأحداث والفترات الزمنية بتوضيحات تفصيلية متسلسلة تعرض بنوعية سير الأحداث الاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية بحيث تصل إلى الجمهور بشكلها الواضح والمفهوم، بعد أن ترجم مصمم (السينوغرافيا) أحداث النص إلى مفردات على شكل تشكيلات ورموز جمالية تحمل المحتوى والجو الأخلاقي والجمالي والتاريخي والاجتماعي على شكل منظور فني هندسي ينظم تكامل الفضاء المسرحي.

انسحب مفهوم (السينوغرافيا) على المجالات التنظيمية والفنية والمعمارية والهندسية لفضاءات أخرى غير فضاءات العروض المسرحية ليعطي مفهوم اقرب إلى مهمتها في رسم وتزيين وتكامل العرض المسرحي، ربما يكون قد سبق مفهومها المسرحي إلى مفهوم مسؤوليتها في تنظيم تقنيات الفضاءات العمرانية في البنايات والقصور المهمة وإقامة (المؤتمرات والمعارض والمناسبات المهمة).

يوظف مفهوم فن (السينوغرافيا) في تخطيط وإضفاء تقنية المنظور التشكيلي بمعناه الذوقي والجمالي والتي يمكن تسميتها بالتنظيم الشكلي والزخرفي في تنظيم الفضاءات المختلفة وصولا إلى معناها الجمالي والوظيفي الذي من اجله تم إنشاءها... فهي ليست كتنظيم للفضاءات المسرحية التي أدخلت إلى جانبها (الرؤيا الدرامية) بل إلى جانب تضافر العناصر الأخرى مثل (الإضاءة واللون والصوت والموسيقى....الخ) لخلق عالمها (السينوغرافي) في العرض

المسرحي، هي إذا تنظيماً شكلياً توظيفياً يضفي على هيكلتها سمة تميزهـــا عـــن بـــاقي فنـــون الفضاءات الأخرى في تأكيد شخصيتها التاريخية والحضارية والتكنولوجية المعاصرة.

يستمد فن (السينوغرافيا) دلالاته وتعبيراته من انفتاحه على مهن فنية وتقنية مختلفة لها صلاتها وجذورها بالعرض المسرحي وبفضاءات أخرى تحمل صفات وتصورات الوصول إلى بناء عالم متكامل في استثمار فضاء الهندسة المعمارية والصفات الكاملة لتكامل البناء السليم للعناصر الدرامية للعرض المسرحي باعتبارها خلق وبناء الفضاء المسرحي وما يتركه من اثر لدى المشاهد المسرحي (جماليا وفكريا ونفسيا وأخلاقيا).

Summary.

Dramatic arts considered one of the most important art among other arts for the task of human creations in the daily – life work to its ideals and the world of beauty affer adoption of a humanitarian issues serving the future of human and his noble aspirations to embody the human and material elements in order to be shown on the stage of the exhibition in the form of a visible and video theatrical text to be translated into words and deeds reflected movements, tones and single adopted by the actor who used technical and engineering tools, strobe effects and vocal technique including all theatrical element.

Scenography concept do not integrate without the theatrical space elements which are suitable to the to the goals and objectives that are enshrined in the text after adding creations of the imagination and perceptions of the director and designer in the selection of the technical vocabularies concerning shapes, sizes, colors and elements serving and reflecting the subject at hand to excite the attention and question of the spectator who wants to look forward to the descriptions of the event sites and perionds of time with sequential detailed explanation shown by the conduct of social, cultural, political and religious events for reaching the audience clearly.

The concept of scenograph art is being functioned in planning and adding new technique of moulding viewed regardhing taste and perfection which can be called adornation and moulding art to malte various spaces reaching to the perfection of meaning for which it has been established … which is not organizing theatrical spaces along with it has been introduced the drama vision besides developing other factors like, lighting, sound, music … etc to create the scenographic world in the play show thus it is afovmal functioning adding to its structure a distinctive feature, un like

other theatrical art conforming its historical. Civilized and contemporary character.

The art of scenograph derivec its significance and expressions of openness to the technical professions, different technology and its links with the foots of theatrical presentation with other spales carrying the characteristics tics and perceptions to build an integrated world, invest the space at architecture engineering and the full proper construction of dramatic elements of the show as a theatrical creation for building a theatre spale and the integration of the qualities and impact of the play wright viewer (aesthetically, intellectually, psychologically and morally).

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

تحتاج النصوص المسرحية المكتوبة إلى تجسيد حوادثها الدرامية بما فيها من مواقف صراع ومواقع لأماكن الأحداث والأزمان ومشاهد تنبض بالحياة يمكن مشاهدتها وإدراكها من قبل المتفرج بعد أن يبدع فيها خيال ورؤى المخرج في اختيار تصاميم المنظر المسرحي ومفرداته الفنية والهندسية وتصميم مواقع الإضاءة وألوانها المعبرة والأزياء المكملة لموضوع وأهداف النص المسرحي.

وقد يتولى فنان آخر مسؤولية تكامل العرض المسرحي بعد التفاهم مع مخرج العرض والتعاون مع مصممي المناظر والإضاءة والأزياء في تجسيد تشكيلة عناصر العرض المسرحي التي تشيع فيها إحياء المشاعر الحياتية وإثارة الانفعالات العاطفية والنفسية لدى المتفرج المتابع لتحقق مفهوم السينوغرافيا في تشكيلة رسم الفضاء المسرحي.

لوحظ أن الكثير من المخرجين المحدثين أشاعوا العمل بمصطلح (السينوغرافيا) وبقي الآخرون ملتزمون بمهمة المخرج الموحد، وهذا ما جعل الباحث يثير تساؤلاً مشروعا هو: هل يبقى المخرج سيد الموقف في تصميم عناصر العرض المسرحي دون الحاجة إلى راسم تصميم تكامل العرض المسرحي؟ هذا ما سوف تتم الإجابة عليه.

ثانياً: أهمية البحث:

تمتد جذور فهم فن (السينوغرافيا) إلى بدايات المسرح الإغريقي والذي عرف عندهم بفن الزخرفة وأصبح بعد ذلك له مهام أخرى تعرف بصياغة تصوير وتصميم وتنفيذ المكان الخاص بالعمل المطلوب عرضة على المسرح من قبل فنان يسمى (بالسينوغرافي) مسؤول عن تصميم مفرداد المنظر المسرحي ونوع الأزياء والمواد والأشكال والأحجام والضوء واللون

والمؤثرات الصوتية وكل ما يتعلق بتصميم فضاء العرض المسرحي، وامتدت مهمته إلى تصميم معمارية المكان في الوقت الحاضر.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث إلى تحديد النظريات والتقنيات الفنية والهندسية التي تتلاءم مع خصوصية وأهمية الأماكن المطلوب تنظيم عناصرها سواء قاعات العروض المسرحية أو قاعات المؤتمرات والمناسبات وعروض الجداريات واللوحات التشكيلية التي تضفي عليهما صفة الإبداع والجمال.

رابعاً: أسلوب البحث:

اعتمد البحث أسلوب الممارسة الفعلية في إنتاج وإخراج العروض المسرحية والبرامج الدينية والمصادر والبحوث التي تتناول أهمية السينوغرافيا في العروض المسرحية والبرامج التلفزيونية والمباني المعمارية في تنسيق تكامل الفضاء.

المبحث الأول

العناصر التقنية لفن السينوغرافيا

أولاً: النص المسرحي: كان عنصر ضروري لبداية الخلق والإبداع في تجسيد الأفعال الدرامية التي يضمها النص بين ثناياه بتسلسل منطقي له بداية ووسط ونهاية على شكل حوار وأداء من قبل الممثلين، بل إن هناك بعض العروض المسرحية لا تعتمد النص ولكنها تعتمد مبدئياً على ما يعرف بالمخطط القصصي أي (CANEVAS)، والذي يعتمد على الأحداث المتتابعة التي ستقدم في العرض المسرحي[١]، ويبقى النص العنصر الأول في إحياء العرض وإقامته، وبدنه لا يكون عرضا دراميا ينضم نوعية ومواقع الأحداث وبالتالي عدم وجود المشاهد المتابع[٢].

يكتب النص المسرحي لكي يجسد على شكل أقوال وأفعال وأحداث ليمثل الحياة على خشبة العرض من نص مقروء إلى مشاهد مرئية ومسموعة بعد أن يوفر لها الكادر الإبداعي الذي يبدأ من كاتب النص والمصمم السينوغرافي ومخرج العمل على أن يتضمن النص الملامح الدرامية والموضوعية بالرغم من انه منتوج أدبي يدرس ويقرأ مثله مثل الشعر والرواية ولكنه يحتفظ بدلالاته الدرامية التي تساعد على الابتكار في تمثيل الحياة ضمن نظام من العلاقات والإشارات والتطبيقات تضع الأساس وتمهد للنهاية المحتومة.

ثانياً: الأداء التمثيلي: يعرف التمثيل على أنه تجسيد وتفسير لشخصية ما أثناء العرض المسرحي، وهو المحاكاة عن طريق التعبير اللفظي والفعلي من قبل الممثل جسدياً وشعورياً على شكل إيماءات وحركات وأفعال وأقوال.

مهنة التمثيل الدرامي كبقية مهن الفنون الأخرى التي تأثرت بالتطور عبر مختلف العصور بعد أن أصبح لها مدارس وكليات وجامعات تعنى بأمور التمثيل وخصائصه الفنية والدرامية، وأصبح لها منظرون وباحثون ورواد ولكل رائد في مدرسته نظريته ومنهجه الخاص في طريقة أساليب التمثيل ومن أهم هذه المدارس الواقعية، مدرسة الممثل والمخرج الروسي الفنان (ستا نسلافسكي)[*] الذي ألف عدة كتب خاصة بدروس التمثيل والتي يؤكد فيها على ضرورة تقمص الممثل لدوره المناط به، وكذلك الممثل الألماني (بريخت)[**] الذي طلب من الممثل أن يكون راوياً للأحداث وليس مجسداً لها وعرف برائد ومؤسس المسرح الملحمي ونظريته التغريب للأحداث في منهجه المعروف.

اعتبرت طريقة ومنهج (ستا نسلافسكي) من أهم الطرق ومناهج التمثيل والإخراج في العالم وحضيت بأهمية كبرى في نظرية التمثيل الحديث لأنها تميزت بالأساليب الأساسية التي اعتمدها المنهج وهي:

١. **التحرر من الإجهاد العضلي:** يوصي الممثل بالاسترخاء الدائم أثناء أداء دوره للشخصية بعيدا عن التوتر العصبي الذي يعيق حركة جسم الممثل وإلقاء صوته المتشنج وبالتالي قد يتسبب في شلل المخيلة التي يؤكد عليها (ستا نسلافسكي) وهذا ما يجعل الممثل يفشل في أداء دوره أمام الجمهور.
٢. **تركيز الانتباه:** يتطلب من الممثل أن يركز انتباهه في أداء دوره ولا ينشغل في أمور جانبية تمنعه من الخروج عن ملامح الشخصية، وإضافة اللمسات الإبداعية التي تجسد حقيقة الشخصية وتصرفاتها السلوكية.
٣. **الذاكرة الانفعالية:** اعتبرها (ستا نسلافسكي) من ابرز واهم المبادئ التي يقوم عليه منهجه الدرامي باعتمادها على أساس أدراك المواقف من خلال التجارب الخاصة للممثل بحيث يكون مطالباً باسترجاع انفعالات وأفعال كانت قد صاحبت تجربته في الحياة من خلال موقف ما مماثل للموقف الذي يعيشه على خشبة المسرح.[٣]
٤. **التبرير والاعتقاد:** يجب على الممثل أن يؤمن بكل ما يقوله ويفعله هو حقيقة واقعة لا محال على خشبة المسرح، سواء كان دوره رئيسياً أو ثانوياً ومهما كان المنهج

الدرامي الذي يتخذه الممثل في أداء دوره باعتباره عنصراً ضرورياً من عناصر (السينوغرافيا) على خشبة المسرح لتفعيل جميع العناصر المكملة للعرض المسرحي، ويؤكد ذلك الممثل والمخرج الروسي (الكسي بوبوف) بقوله بدون الممثل يفرغ كل شيء على خشبة المسرح من محتواه فالمناظر المسرحية والملابس والملحقات... كل هذا إنما يخلق ظروف الفعل المسرحي والجو العام للعرض[٤].

ثالثاً: مهمة الإخراج: تتطلب عملية الإخراج تحويل النص الأدبي المقروء إلى صور مرئية ومسموعة وحياة معاشة على خشبة المسرح ومقبولة ومقنعة من قبل الجمهور المتابع، على أن تتطلب مهمة المخرج نوع من الكفاءات والقدرات والخبرات الميدانية في المجال الفني والتقني والهندسي.

ولو تتبعنا مسيرة تاريخ العروض المسرحية العالمية لوجدنا أن مهنة (المخرج) بالمفهوم المهني الحديث لم تظهر إلا في أواخر القرن التاسع عشر ويمكن اعتبار الدوق الألماني (ساكس ما ينجن – SAXE – MENNINGEN) أول مخرج يمكن ذكره والذي أسس فرقة مسرحية بإسمه، ويستنتج الكاتب (جيمس لافر) بقوله: أن الدوق اخذ على عاتقه أن يصلح الإخراج المسرحي من الأسس إلى العقب[٥].

برز مخرجون عالميون أسسوا بنظرياتهم وابتكاراتهم معنى مفهوم الإخراج من خلال أعمالهم الفنية الرائعة أمثال (ماكس رينهارت، أندريه انطوان، ادوارد كريج، ارفنج بيسكاتور) وغيرهم كثيرون، ومن أهم المخرجين الذين أعطوا أهمية كبرى للمخرج وجعلوه هو أساس العملية المسرحية نجد كل من (ادولف آبيا) الذي يقول: الإخراج عبارة عن عرض تصويري لنص مسرحي يصبح مؤثراً بعامل حيوية الجسم البشري وانفعاله أمام عناصر الديكور الجامدة[٦]، وكذلك المصمم والمخرج (ادوارد كريج) ابن الممثلة الإنكليزية الشهيرة (ألين تيري) الذي كان يرى بان المخرج هو المهيمن والمسيطر الوحيد على جميع عمليات العرض المسرحي، كما انه كان يعتقد انه بالأمكان استبدال الممثل بدمية قادرة على القيام بجميع الأفعال والحركات التي يتطلبها المخرج التي تتفق مع رؤاه وتخيلاته وتصوراته.

ومهما اختلفت الآراء والنظريات حول مهمة الإخراج والمخرج تبقى مهام المخرج محددة والتي يمكن حصرها في النقاط التالية:

١. **تخطيط العرض المسرحي:** قبل أن يتبنى مهمة الإخراج يقوم المخرج بقراءة النصوص المسرحية الصالحة للعرض ويختار النص الذي يتضمن الحوادث

الدرامية التي تحمل موضوعاً حيوياً يهم الجمهور المتابع ويحمل فكرة نابضة وهو في معين لتكون شعاراً للعرض المسرحي.

بعد القناعة الكافية في طرح الموضوع وقبل أن يتفق مع الممثلين والفنيين للمشاركة في تجسيد العرض يلجأ المخرج إلى كتابة سيناريو أولي يحدد فيه جميع متطلبات العمل بعد أن يقوم بتحليل النص وتحديد الهدف والدوافع التي يجسد فيها العرض، وكذا معالم الشخصيات وملامحها الدرامية وكل ما يرتبه المخرج ويتصوره أن يثبته على شكل رسوم تخطيطية أولية تتواكب مع بداية (الأحداث، الأزمات، الذروة) وأخيراً الحل وكلما سعى المخرج على كسب واستمتاع الجمهور، دل ذلك على مهارته وحذاقته.

تتحول ملاحظات وطموحات وآراء المخرج بعد ذلك إلى سيناريو تنفيذي تدون فيه الخطط الأولية الخاصة بالمهمات التقنية والحرفية للعروض وهي (الخطط والرسوم الإيضاحية للمناظر والديكور وبمشاركة مصمم السينوغرافيا، وتشخيص ملحقات (الإكسسوار) (ونوعية وكمية مهمة الإضاءة وألوانها واحتياجات المؤثرات الصوتية ونوعية وطراز الملابس ومهمة أدوات المكياج، وعدد شخصيات التمثيل من الرجال والنساء والكمبارس).

بعد استدعاء الممثلين والكادر الفني والهندسي واللقاء مع المخرج ومساعديه وقراءة النص بحضور الجميع والبدء بالتدريبات اليومية مع الممثلين والعاملين وتطبيق الخطة الإخراجية المتعلقة بحركة الممثلين فوق خشبة المسرح والتي قد تكون غير نهائية وتطرأ عليها بعض التعديلات التي تتلاءم وأساليب واداء الممثلين مع مفردات وأزياء المنظر المسرحي.

يجدر بالمخرج أن يقوم بالأعداد المسبق لحركة أفعال الممثلين على الخشبة وواجبات الكادر الفني والهندسي لأنها تتطلب العزيمة والمخيلة والجهد الشاق في تحضيرها من خلال الاعتماد على نفسه والاستفادة من كادر المساعدين الذين يعملون معه وفرض شخصيته في اتخاذ القرارات لتنفيذ التعليمات أكثر من اعتماده على منهاج ونظريات المخرج[٧].

٢. **المخرج الإداري والفني:** الذي عليه توزيع السيناريو التنفيذي الذي حدد متطلبات العمل ووزعت النسخ منه على المشاركين في العمل ليست كافية لإدارة سير العمل وإنما تتطلب القدرة والكفاءة الإدارية من قبل المخرج للسيطرة على الشؤون الإدارية والأمور المالية، ويؤكد على ذلك المخرج الروسي (الكسي بوبوف) بقوله: أن المخرج لا يوجه الفرقة المسرحية في مجرى عملية تكوين العرض المسرحي فحسب بل ويعمل على توحيد المنهج الإبداعي الذي بدونه لن

يكون للانسجام في الفرقة المسرحية أي وجوداً[٨] لذلك يورد رعاية المخرج للعمل ضرورية في التنظيم والتنسيق.

علماً أن ظهور مصطلح (الإخراج) الحديث التداول لم يعرف عبر العصور الماضية، بل كان هناك شخص مسؤول يقوم بمهمة إدارة العرض أو قد يكون مؤلف النص يقوم بإدارة شؤون العمل مثلما حدث مع المؤلف الإغريقي (سوفوكليس) والممثل الكوميدي الفرنسي (موليير) وحدث كذلك في العصر الحاضر، أن يكون المخرج مؤلفاً للنص المسرحي والنماذج كثيرة على ذلك في العالم والوطن العربي.

وقد تكون عملية الإخراج على شكل عمل جماعي بين أعضاء الفرقة المسرحية الواحدة أو بإشراف ممثل بارع له كفاءات عالية في التمثيل والقدرة الخيالية على صيانة العرض وإدارته مثال على ذلك: الممثل الإنكليزي (ديفد جاريك).

رابعاً: تقنية السينوغرافيا: أرتبطت جذور تقنية مفردات السينوغرافيا بجذور عناصر الفنون التشكيلية والفنون الدرامية لتتوحد في تكامل فضاء العرض المسرحي بعد تواجد فنان مصمم السينوغرافيا الذي لا تقل أهمية ومكانته عن مهمة المخرج لانهما يكونان متلازمان ومتوازنان طوال مدة أنجاز العرض فالأول مهمته قيادة الممثلين في تحديد نوعية التمثيل والأفعال الحركية والدرامية والأماكن التي يتحرك بها الممثل على الخشبة بين مفردات الديكور التي صممها واختارها السينوغرافي الذي يساهم في تشكيل مساحة التمثيل عند تحديد الأماكن الشاغرة أو المتبقية من مساحة الخشبة التي يتم عليها تجسيد الأدوار التمثيلية.

ضرورة اتفاق وجهات النظر بين المخرج والسينوغرافي على اختيار نوعية وشكل مفردات المنظر المسرحي لضمان نجاح العرض المسرحي لأن المخرج وحدة غير قادر على إمكانية تجسيد متطلبات تكامل الفضاء المسرحي، فإذا كان المخرج مسؤولاً عن ترجمة كلمات النص إلى مفردات وملحقات الديكور ناقلاً الموضوع والجو الاجتماعي والأخلاقي والتاريخي بشكل منظور[٩]، وتتم هذه الترجمة من قبل مخيلة السينوغرافي بلغة السينوغرافيا التي تلعب دوراً مهماً في طرح حوادث الموضوع الذي يحتويه النص من خلال الاعتماد على تقنية عناصره المرئية من (ملحقات الديكور والإضاءة والملابس والمكياج).

مهمة عناصر السينوغرافيا لا تنحصر في تشكيل وتزيين الفضاء المسرحي فحسب بل تتعداه إلى الحساب من الجمهور والاهتمام به والتقرب منه لأنه هو المراقب والحكم على نجاح العرض المسرحي أو فشله[١٠]، ولاسيما التخطيط المعماري لطراز وملحقات بناية المسرح

الداخلية بكاملها بما فيها خشبة العرض وقاعة المتفرجين لأن الملامح المعمارية تحدد العلاقة بين خشبة العرض وقاعة المتفرجين (RAPPORT SCENE SALLE).

خامساً: جمهور المشاهدين: يمثل الجمهور عنصراً أساسياً من عناصر تكامل العرض المسرحي وتجسيد العمل وإنتاجه أساساً لكسب رضا الجمهور وبدون حضوره ليس هناك عرض، وجموع العاملين يحرصون على حضور الجمهور ليتفاعلوا معه ضمن المشاركة الوجدانية وإمعان التدقيق في معنى كلمة (المسرح- THAETRE) لوجدناها تعني فعل (الرؤيا والمشاهدة).

الجمهور له نصيب المساهمة في إقامة العرض مثله مثل مؤلف النص ومخرج العمل والممثل المشارك والمصمم السينوغرافي والعاملين الآخرين، لأنه عنصر مادي من ظواهر العناصر المادية المكونة لهذا الفن الشعبي(١١).

المبحث الثاني
تقنيات السنوغرافيا تاريخياً

أولاً: مفردات السينوغرافيا عند الإغريق:

اعتمدت العروض المسرحية القديمة على مفردات بسيطة تعوض عن تكامل الفضاء الذي يرى فيه الإغريق بأنها هي فن تزين مكان العرض المسرحي الذي يتكون من مفردات معمارية وهي:

١. **مكان العرض المسرحي:** الذي يقع على مكان مرتفع في سفح أحد الجبال ويسمى عند الإغريق (الاوركسترا-orchestre) شكله مستوي ومستدير، خصص لوقوف ورقصات الجوقة لتؤدي دورها للمشاركة في العرض باعتبارها تمثل مجلس النواب في الوقت الحاضر، وللدخول إلى مكان الاوركسترا عن طريق ممرين جانبيين عرفا باسم (بارودوس-parados) وفي وسطها يوجد مذبح الإله (ديونيسوس) آله اليونان(١٢).

٢. **الثياترون** (THEATRON): مصدر الكلمة اليونانية (TEOME) وتعني المشاهدة والرؤية، وهو المكان المخصص للمتفرجين، وجاءت هذه التسمية من كلمة (تياترون) التي تعني سفح التل، وكان شكله في بادئ الأمر على شكل حلقة مستديرة تحيط بالاوركسترا مع ظهور الممثل الأول الذي يخاطب الجوقة نتيجة حجب مشاهدة قسم

من الجمهور لبعض مشاهد العرض، لذلك حول شكل الأوركسترا إلى شكل آخر يشبه حدوة الحصان، لتتاح المشاهدة للجميع، ولها سلالم عمودية من الجانبين تسمح بالصعود إليها وتسمى العمودية منها (كيركيديس _ KERKIDES) والأفقية تعرف باسم (ديازوماتا–DIAZOMATA).

٣. **الاسكيني** SKENE: كانت في بداية الأمر بناءً على شكل خيمة من القماش موضوعة على هيكل خشبي يستعمله الممثلون لتغيير ملابسهم، وتقع خلف الاوركسترا في المكان الذي تحول منه الجمهور، وأصبحت قريبة من الجمهور، لذلك اختفت معالم واجهتها الخارجية بواسطة حاجز خشبي يحتوي على عدة أبواب لدخول الممثلين، بحيث أصبح على شكل بناء سكني، ومن هنا كانت انطلاقة الديكور المسرحي.

٤. **البروسكينيون** PROSKENION: وهو عبارة عن بناء بسيط من الخشب يتراوح ارتفاعه ما بين متر واحد وثلاثة أمتار ونصف وقد تحول بناءه من الحجر في أواخر القرن الخامس قبل الميلاد ويقع بناءه خلف الأوركسترا وأمام الأسكيني، وظهر هذا الجزء من العصر الهليني(*) وخصص المكان للممثلين الذين يؤدون أدوارهم فوقها وتحيطهم أفراد الجوقة من الجانبين، وهي ما تعرف حاليا بخشبة العرض، وقد الحق بها فيما بعد أعمدة يوجد فيها أبواب وأنصاف أعمدة مسندة بحوامل ولها إطارات خشبية مثلثة الشكل تعرف باسم (بيناكيس _ PINAKES).

٥. **المناظر المسرحية:** عرف مفهوم المناظر المسرحية في حوالي عام (٤٦٥) ق.م على شكل لوحات مرسومة على القماش، تضع بالقرب من الاسكيني(١٣)، وتحدث لأول مرة في مسرحيات (سوفوكليس)(*) الكاتب المسرحي اليوناني الذي ظهر في الفترة الزمنية التي ظهر فيها الكاتب المسرحي (اسخيلوس)(**)، واستخدم من الألوان في رسم المناظر الطبيعية دون وضع اللمسات الفنية عليها، لأنهم لم يعرفوا فن المنظور بعد أن جعلوا رموزاً للألوان، فالأزرق يمثل البحر والأصفر الداكن يمثل الأرض والبني الداكن لجذع الشجرة والأخضر لأوراقها.

تنوعت المسرحيات الإغريقية إلى نوعين هما: (التراجيديا (المأساة) والكوميدية أو الملهاة) التي تتألف من عبارات وأقوال مصاغة صياغة فعلية تهدف إلى إشاعة جو عام مسرحي يثير ابتسامة المتفرج وضحكته، وقد أشتق النوع الثالث من الكوميديا باسم (الساتيرية)(***) وصبح لكل واحدة منها منظراً مسرحياً يختلف عن الأخر.

أ- **مناظر التراجيديا:** كانت مناظر مفرداتها محددة لان حوادثها كانت تجري في مكان واحد وهو المعبد بعد رسم باب معبد كبير على ستارة من القماش، وتغطى واجهته رسوم من الزخرفة والتماثيل، ويتكون من ثلاث أقسام هي: بيوت الكهنة ومكان الحادثة، والثالث يمثل غابة أو طريق، وأما القصر يمثل منظراً مرسوماً لبناية قصر يشبه منظر المعبد، ويتكون من مخدع الملك والآخر مكان الضيوف، ويحمل المنظر في طياته الروح الديمقراطية التي كانت سائدة آنذاك في أثينا، وكذلك على شكل خيمة تتكون من قطعة قماش أو ستارة يرسم عليها واجهة خيمة تعلوها زخارف حسبما كان يرسم على واجهة الخيام أنذلك.

ب- **مناظر الكوميديا:** عبارة عن رسم مركب يتألف من عدة مناظر تمثل رسوم سطحية لا توضح الحجم، إذا كانت حوادث المسرحية تقع في أكثر من مكان، ومن هنا كانت بداية المنظر المركب الذي يتألف من رسوم منازل عديدة ورسوم أخرى لمجرد الزينة والتي تمثل مواقع الحوادث، لأنها رسمت كما هي فعلاً لاحتوائها على أدوار وسطوح وشرفات، بحيث تجعل الممثل يعيش وسط مواقع الأحداث.

ج- **مناظر المسرحية الساتورية:** الرسوم تمثل قسمين من المناظر تعلق في المؤخرة، فالقسم الأول يمثل مناظر بحرية كمرفأ بحري يمثل شاطئ أو ضفاف نهر، أما القسم الثاني فيمثل مناظر برية أو ريفية تصور الغابات والجبال مع وجود موشور ثلاثي يسمى (البرياكتوس _PERIAKTES) ويوضع على جانب (البرياكوس) في المقدمة، بحيث يدور هذا الموشور على محور يخترقه من الوسط، وفي كل جانب من جوانبه الثلاث يرسم منظر يخالف المناظر الأخرى بحيث أصبح من الممكن توفير ثلاثة مناظر في أن واحد وبطريقة علمية، وأما المناظر المرسومة الأخرى تصبح مكملة لمناظر ذلك الموشور الثلاثي ويتم تغيير المناظر أمام الجمهور لأن المسرح الاغريقي لم يستخدم الستائر بعد، وتكون مفردات الأثاث والديكور قليلة ونادرة، وإنما تعتمد مفردات الديكور على بعض قبور العظماء مع وجود عدد من التماثيل التي تمثل القصور والمعابد، كما إن سعة الاوركسترا سهلت دخول العربات الحربية والخيول كما في عرض مسرحية (اجاممنون) لسوفكليس.

٦. **الآلات والحيل في المسرح الإغريقي:** اقتصر العمل المسرحي على بعض الآلات المهمة في العرض المسرحي وهي:

أ. **الديستيجيا** DISTEGIA: تشبه المنضدة أو منبر إلقاء الشعر، واستخدامها لإبراز أحد الممثلين لأداء دوره، ليقف عليها لأنها مرتفعة لدرجة أن الممثل لا يستطيع الصعود عليها إلا بمساعدة قطعة آلة (البرتكابلات) الخشبية[١٤].

ب. **الثيولوجين** THEOLOGEION: منصة خشبية في الجزء العلوي من المكان المخصص للمنظر، والمقصود بها هو مكان كلام الآلهة، وهي تعمل على إظهار الآلهة دون رؤيتهم وهم نازلون من الأعلى.

ت. **الماكينة** DEUXEX MACHINA: آلة رافعة تربط بحبال وتلون بلون الديكور، تستعمل لرفع الممثلين والهبوط بهم وتعرف أيضاً باسم (الآله الإلهية) لأن الشخصيات التي تخفيها أو تظهرها شخصيات خارقة للطبيعة (كإله أو بطل) فتنزل من السماء إلى الأرض، أو ترفعه من الأرض إلى السماء، أو يظل معلقاً في الهواء حسبما تقتضيه حوادث المسرحية[١٥].

ث. **الاكوكليما** EKKUKLMA: عبارة عن مسطح خشبي مستطيل الشكل به عجلات، تظهر إلى الجمهور عند الحاجة لاستخدامها، لتدلل على وقوع حوادث خارج مكان التمثيل.

استخدمت الآت كثيرة أخرى في الحيل المسرحية، وحسب حوادث المسرحية المطلوبة ومن بينها (سلالم خارون_KHAROUN) التي تصعد بواسطتها الأشباح[١٦]، وآلة (البرونتيون_PRONTEION) للمؤثرات الصوتية وتتكون من عدد من قدور الأكل تضع في إناء نحاس كبير يحدث صوت يشبه صوت الرعد[١٧]، وآلة (الكيرونسكوبيون _ KERAUNOSKPEION) لعمل مؤثر البرق، وتتكون من سطح أسود مرسوم عليه وميض لامع يقذف عبر البروسيكينيون[١٨].

ومن الأمثلة الكثيرة لاستعمال الآلات في المسرحيات الإغريقية والتي حدثت في عام (٤٣٠) ق.م، في أحد المسرحيات (أرسطوفانيس)* يعلق (سقراط) في سلة قرب السحاب أي قرب الابسكينيون، وتعلق الطيور بواسطة إحدى هذه الخدع، وفي مسرحية (آياس) نجد أول المسرحية الاله (اتينا) تقف على احد هذه الآلات لتخاطب (اوديسيوس)، وفي مسرحية (أوديب في كولونا) يقول فيها أوديب في احد حواراته (قصف الرعد السريع المتصل، وهذه البروق الكثيرة قد أرسلتها يد لا تقهر) وهنا يسمع الجمهور ويشاهد ما يعبر عن الكلام بمؤثرات صوتية وضوئية، وهذا من بعض ما اخترعه واستعمله الإغريق من آلات وحيل في ذلك الوقت.

٧. **الأزياء في المسرح الإغريقي:** تألف زي الممثل الإغريقي من (الثوب الفضفاض القصير والعباءة الخارجية وحذاء الكعب العالي)، ومواد تلف حول الجسم كي يظهر ضخماً وأزياء ممثل الملهاة تبدو هزيلة وتهكمية تختلف عن أزياء الجوقة التي تتميز عنها تميزاً تاماً وقد يظهر من تحت الأزياء الهزيلة عضواً اصطناعياً بشع الحجم وبعد أمد طويل تبلورت الأزياء للشخصيات المأثورة المعروفة بالرجل البخيل[١٩].

وعرف نوعين من ثياب الممثل وهما: الأول داخلي يسمى بـ(خيتون-CHITON) والثاني عبارة عن عباءة وهي بدورها نوعين: الأول يلف حول الجسم في أوضاع مختلفة يدعى (هيماتيون-HIMATION)، أما الثاني يشبك إلى الكتف ويسمى (خالامودي-CHALAMODE)[٢٠] ويستنتج فرانك م هوايتينج: إن بطل المأساة الإغريقية كان يضع في قدميه حذاء عالياً ثقيلاً، ويرسل على بدنه عباءة طويلة وقورة وكان وجهه يتغطى بالقناع العالي للشخصية المأسوية[٢١].

أما ألوان الثياب فإنها تختلف من شخصية إلى أخرى فمثلاً: (ديونوسيوس) كان يرتدي ثوبا اصغر ذا مظهر نسائي، وكان الملك يرتدي ثوباً ذا لون إرجواني[٢٢]، وحتى الحذاء كان علوه وارتفاعه يختلف من شخص لآخر على حساب مكانته الاجتماعية فمثلا حذاء الملك والوزير وهو أعلى الأحذية، وقد كان ارتفاعها يصل إلى (٢٥) أو (٣٠) سم، وتوجد ثلاثة أنواع من الأحذية وهي (كوثرنوس_KOTHORNOS) أو (كريبيس_KREPIS) و(إمباديس _ EMBADES)[٢٣].

أ- **القناع:** أختلفت أنواع الأقنعة بعضها عن بعض حسب أختلاف نوعية الفن الدرامي فمثلاً: يوجد (٢٦) نوع من الأقنعة التراجيدية وهي: ستة منها تمثل الشيوخ GERONTES وثمانية تمثل الشباب NEONIKOI وثلاثة منها تمثل العبيد THERAPONTES وإحدى عشر تمثل النساء GUNAIKES وأربعة للمسرحية الساتيرية وهي: الأول فروة شعر رأسه بيضاء(SATUROS POLIOS) والثاني بلحية كبيرة تدعى بـ (SATUROS GENEI) والثالث يمثل شباب ويسمى (SATUROS AGENIOS) أما الرابع يمثل سيلينوس (SELEINOS PAPOS) [٢٤]، أما شكل أو حجم الخاصة بالملهاة، وصل عددها إلى (٤٣) قناعاً، منها تسعة تمثل أشخاصاً مسنين، وأحد عشر يمثلون الشباب، وسبعة تمثل العبيد وأربعة عشر تمثل النساء[٢٥].

شكل القناع يمثل الشخصية المطلوب تجسيدها من حيث نوعها وسنها ونوع موضوع المسرحية التي يمثلها، على أن تقنع طموح المشاهد الإغريقي والمتمثلة في الرؤيـــة والســـماع، حيث يعمل القناع على تكبير ملامح الوجه وتضخم صوته وجعله أكثر جلاء لجمهور غفير[٢٦]، وذلك لوجود بوق رفيع داخل القناع يقوم بهذه المهمة أي تضخيم الصوت ليصل إلـــى أســـماع الجمهور البعيد عن مكان العرض، مع وجود غطاء للرأس ليجعل من الممثل طـــويلاً ذو قامـــة عالية.

ثانياً: مفردات السينوغرافيا عند الرومان.

هناك تقارب كبير بين بنايات المسارح الإغريقية والرومانية، إلا من بعد الإضـــافات التـــي أضافها الرومان لمسرحهم والتي يمكن تميزها بسهولة عند تدقيق النظر إليها وهي:

١. مكان العرض المسرحي (الاوركسترا) تحول من الشكل المستدير إلى نصف دائرة.

أ. بناية (البروسكنيون) والتي أطلق عليها اسم (البراســـينيوم–PROSCENIUM) عنـــد الرومان أصبحت واسعة ومنخفضة، بدلا من مرتفعة وضيقة عند الإغريق وواجهتها الأمامية من أعمدة الخشب، أما عند الرومان يتشكل من جـــدار صـــغير مزخـــرف، والمناظر الخلفية عند الرومان تحولت إلـــى حـــائط مزخـــرف (FRONS SCENAE) يشكل وحدة معمارية مع بناية العرض، بدلاً من المناظرة الإغريقية المرسومة علـــى أقمشة ملونة[٢٧].

ب. استبدلت المداخل الجانبية المكشوفة والتي كانت تسمى بـــ(بارودوس _ PARADOS) بمداخل مغطاة تدعى بـــ(فوميتوريوم _VOMITORIUM) وهي عبارة عـــن قبـــاب تحت المدرجات يمكن من خلالها الوصول إلى السكينة (scenae) [٢٨].

ت. مكان جلوس المتفرجين: الثياترون عند الإغريق يقع على هضبة أو سفح تل ولم تكن له واجهة أمامية، وعند الرومان تحول إلى مدرجات تعرف باسم (cavea) لها واجهه مزينة ومزخرفة ولها شرفات ورواقات لأنها شيدت على ارض مستوية.

ث. بناية المسرح الإغريقي تمثل الطابع الديني والديمقراطي، في حين الرومـــاني يمثـــل مسرح الطبقات الاجتماعية، لأن مقاعد المتفرجين مرتبة ومهيأة كل حســـب مكانتـــه ومهمته مثل أعضاء مجلس الشيوخ في الصفوف المتقدمة، والطبقـــة الشـــعبية فـــي المقاعد الخلفية[٢٩].

ج. تستوعب أمكنة المتفرجين في المسرح الروماني عدداً قليلاً من المسرح اليوناني، وذلك بسبب إنخفاض المستوى الفني والاجتماعي للمسرح في روما بالرغم من وجود سقف شفاف يدعى (فيلاريوم _ velarium) يغطي سقف المسرح الروماني لحماية جمهور المشاهدين من حرارة الشمس والأمطار، ولا سيما تعطير أجواء المسرح بالورود أو رش الجمهور بالمياه المعطرة[٣٠]، بادر حاكم روما (بومبي _pompee) بتشييد بناء أكبر مسرح في روما عام (٥٥) ق.م، يتسع إلى (٢٠٠٠) متفرج، تميز بطريقة تزيينه وزخارفه الرائعة باستعمال مادة الرخام مع إضافة قنوات تمر عبرها مياه باردة تنعش الجو وترطبة داخل البناية وقد وجدت مسارح خشبية مؤقتة في روما تميزت بخشبة مسرح طويلة وضيقة تمثل شارعاً به عدة منازل لعروض الأحتفالات بالأنتصارات العسكرية أكثر منها للعروض المسرحية.

٢. المناظر المسرحية عند الرومان:

أعتمد الحائط الخلفي للمسرح، كما هو موجود الآن في المسارح الحديثة ويطلق عليه أسم (السايك) ولكنه في المسرح الروماني مزخرف بالنقوش والرسوم، وفي وسطه باب يمثل باب القصر، وبابان على الجوانب في اليمين لدخول الممثلين وفي اليسار لخروجهم.

استخدم المصمم الروماني المناظر المرسومة أو المصورة إثناء العروض المسرحية، وعلى نوعين فالأول مرسوم فوق قماش أو ستار يعلق في الخلفية ويدعى: منظر (فرسيليس _ versilis scena)، والنوع الثاني يتركب من واجهتين، في كل واحدة منها منظر معين يدوران حول محور ويطلق عليها اسم منظر (دوكتيليس_scena ductilis) يشبه المنظر الموشور الثلاثي الذي في المسرح الإغريقي.

تميزت العروض الرومانية بإضافة بعض من قطع الأثاث والأوكسسوار، مثل فرش السجاد والأقمشة الملونة والتماثيل، وأستخدام الستارة الأمامية ولأول مرة ترفع عند بداية العرض وتنزل في نهايته.

٣. الأزياء والأقنعة.

يوجد تشابه بين نوعية وتفصيل وأستعمال الأزياء المسرحية الإغريقية والرومانية بإستثناء إضافة الرداء الطويل الذي ابتدعه الرومان وأطلقوا عليه اسم (الطوجة _ toge) وبأشكال متعددة[٣١].

ارتدى الممثلون الرومان أزياء تتلاءم ونوع العرض المسرحي فالكوميديا ذات الطابع الإغريقي والتي أطلقوا عليها اسم (باليتا_palliate) ويرتدون معاطف تسمى (lepalliata) أما في العرض التراجيدي الإغريقي والذي أطلقوا عليه اسم (كوثر ناتا_cothurnata) ينتعلون الأحذية (cothurnes) العالية، وفي التراجيديا الرومانية والتي أطلقوا عليها اسم (طوجاتا_togata) كانوا يرتدون رداء (الطوجة).

كان أستخدام القناع ضرورياً في العروض التراجيدية ولم يستخدم في العروض الكوميدية حتى غاية بداية القرن الثاني ميلادي، وصل عددها (٤٠) نموذجاً تمثل مختلف الفئات العمرية (الشباب والمسنين والنساء) ولكل قناع وجهان يمثلان الحالة النفسية والعمر[٣٢].

عروض المسرح الإغريقي والروماني في بدايتهما لم يجربا استخدام أجهزة الإضاءة بمفهومها المهني لأنها تعرض في الهواء الطلق وبسقف مكشوف.

ثالثاً: مفردات السينوغرافيا في العصور الوسطى.

١. بناية المسارح:

أعتمدت العروض المسرحية على ثلاثة أنواع من المسارح وهي:

أ. المصطبة المؤقتة (المتنقلة) للفرق الجوالة، منصة مرفوعة عن مستوى الأرض على شكل عربة وخلف الممثلين توجد ستارة يخرج ويدخل منها الممثلون بعيدا عن عيون الجمهور، وتكون عروضهم في الساحات العامة القريبة من فنادق النزلاء المشاهدة العرض من خلال النوافذ والشرفات.

ب. عبارة عن خشبة عرض متصلة ببعضها تقدم عليها عروض مسرحيات الأسرار (والمعجزات_mixacles) التي تتبناها الكنيسة، وهي على شكل غرف مبنية ثابتة، وفي كل غرفة منظراً معيناً.

ت. خشبة عرض داخل العربة المتنقلة، تقدم عليها مسرحيات الأسرار (mysteres) الإنكليزية والألمانية، وتقام عروضها في الشوارع والأسواق، وتتكون خشبة العرض من طابقين، الأسفل كغرفة لارتداء الملابس والأعلى لتجسيد العروض التمثيلية[٣٣].

العروض المسرحية الدينية التي تقدم خارج الكنيسة اتخذت من الإشكال المنظرية كخلفية لتجسيد الأحداث على شكل مناظر رمزية بسيطة التكوين، تصنع من الخشب والقماش[٣٤]، تواكب تسلسل الأحداث المسرحية والتي تمثل الفردوس والجنة، وتنتهي بنار جهنم التي تخرج من فم شيطان كبير على شكل لهب[٣٥]، أهتم ممثلوا العصور الوسطى بأرتداء

الأزياء الفاخرة أثناء العروض، ويتحملون شراءها على حسابهم الخاص، على أن تحمل صفات الجمال والروعة، لأنها تعبر عن مكانة الشخصيات المهمة مثل رجال الكنيسة والشهداء، وحتى ملابس خاصة بالشياطين.

ملحقات الإكسسوارات رمزية وتدل على وظيفة الشخصية، فمثلاً الشخصيات التي تمثل الملائكة كانت لها أجنحة، أما الشياطين لها قرون وذيول، ويحملون في أيديهم أسهماً حادة يضعونها على مستوى صدورهم أو بطونهم، والأمراء يضعون تاجاً على رؤوسهم[٣٦] ولم يستخدموا الإضاءة في عروضهم، لأنها تعرض في الهواء الطلق.

٢. مفردات السينوغرافيا في عصر النهضة:

شهد عصر النهضة التطور المعماري الحقيقي لمفردات الديكور المسرحي في ايطاليا ولأول مرة في العالم، بجهود المهندس المعماري الإيطالي (اندريادي بيترو _ andrea di pietro) والمهندس (بالآديو _ palladio) بتصميم بناية مسرح الاكاديمية الأولمبي ذا الطابع الكلاسيكي والموجود لحد الآن في مدينة (فينيسيا) منذ عام (١٥٨٤)، ويعتبر أول مسرح على الطريقة الايطالية (letheatre alttalienne) المميزة في تصاميمها والتي اعتمدها المصمم والمهندس (بالآديو)[*] الذي تأثر بطريقة المهندس (سيرليو_serlio) الذي أصدر كتاباً عام (١٥٤٠)، حول تصاميم العمارة المسرحية[٣٧]، وجهز المسرح بمصابيح زيتية وعاكسات وضعت بين سقف الخشبة وسقف القاعة، وأول عرض مسرحي قدم فيه نص مسرحية (أوديب ملكاً) للكاتب الإغريقي (سوفكليس) حيث شارك في تجسيد الاحداث (١٠٨) ممثلاً، وجاء بعده عام (١٦١٨) بناء مسرح فارنيزي في مدينة (بارما)، وأعتبر أول مسرح حديث لاحتوائه على أول منصة عرض، اشتهرت بتفاصيلها الفنية في تحديد مكان الفعل الدرامي ومكان تثبيت المناظر المسرحية المؤقتة والمصورة بالمنظور، وكان من تصميم المهندس الإيطالي المعماري (A.ALEOTTR) والذي وضع خشبة المسرح خلف إطار الفتحة التقليدية وجهزها بالمناظر المرسومة بالألوان التي يمكن تحريكها، ثم بعد ذلك فرق بين مكان المتفرجين ومكان التمثيل بواسطة الستارة الأمامية، وهكذا أعطى للعالم إطاراً مسرحياً جديداً[٣٨].

أما في فرنسا تطورت صناعة المناظر المسرحية، التي اعتمدت على قواعد المنظور، التي صممها المهندس المعماري ومصمم الديكور الفرنسي (مهولت_MAHELOT) حيث كانت المناظر تحيط بمنطقة اللعب أو المكان المخصص للتمثيل، وكان عددها يتراوح ما بين خمسة إلى سبعة مناظر[٣٩]، وضعت مناظر المصمم (مهولت) فوق خشبة فندق (بورجوني

_L.HOELDE BOURGOGNE)، ولم تتغير في جميع العروض باستثناء بعض عناصر الديكور التي كانت تضع خصيصاً لتغطية حاجيات عرض مسرح معين، ويمكننا تفسير المواصلة في استعمال الديكور المتعدد أو المركب كإمتداد للمناظر المسرحية المستعملة في العصور الوسطى (الأكشاك المنظرية)[٤٠].

ظهر نوع جديد من العروض المسرحية في إنكلترا عرف بالمسرح الإلزابيثي في عصر النهضة، واعتبرت إنكلترا السباقة في القارة الأوربية في كثرة بناء العمارة المسرحية إذ أفتتحت في عام (١٥٧٦) أهم المسارح الدائمة في إنكلترا أولها هو المسرح (THEATRE) وهو بناء مفتوح في الهواء الطلق لعامة الناس والآخر هو (بلاك فايرز) وهو مكون من غرف أعيد تصميمها بشكل يناسب الطبقة الأرستقراطية... بعدها توالت عمارة المسارح إلى بناية ثماني مسارح عامة حتى عام (١٦٦٣) [٤١].

اتخذت خشبة العرض المسرحي الإليزابيثي شكلاً جديداً على شكل مثلث مقطوع الرأس أو شبيه بشكل المستطيل، تمتد الخشبة من فتحة المسرح الداخلي إلى غاية الفناء الخارجي على مقربة من أماكن وقوف المشاهدين الفقراء، مساحتها تبلغ الأربعين قدماً مربعاً.

تخلت العروض المسرحية الإليزابيثية من وضع مفردات ديكور ضخمة على خشبة المسرح باستثناء بعض الإكسسوارات التي تشير إلى مكان الأحداث، غير إن روعة وفخامة الأزياء غطت على نقص مفردات الديكور[٤٢].

ظهر نوع جديد من المسارح في أسبانيا، وسميت بمسارح (الكواليس الأسبانية) وهي شبيهه لمثيلاتها في إنكلترا، وتقدم عروضها في الساحات العامة القريبة من واجهات المنازل، والجمهور يشاهد العروض وهو واقف، وقدمت عليها أفضل أعمال المسرحيين الأسبان أمثال (لوب دي فيجا)[*] وغيره.

ظهرت نهاية القرن السادس عشر فرق تمثيلية في ايطاليا، تقدم عروضها في الساحات العامة، تتضمن عروض بهلوانية مسلية، التي عرفت باسم (الكوميديا دي لارتي _ COMEDIA DELL ARTE) تقدم على خشبة صغيرة تسمى (TRETAUX) ترتفع عن الأرض بحوالي مترين عن مستوى الأرض، فوق الخشبة ستارة خلفية ولها عدة مداخل ترتبط بكواليس، والمنظر المسرحي للعروض يمثل شارعين ومفترق طرق بين عدة منازل وخالية من مفردات الإكسسوار إلا القليل منها، والأعتماد على إستخدام الأقنعة والأزياء لممثل الكوميديا دي لآرتي، والذين أطلق عليهم اسم (مثيري الضحك LES RIDICULES) الذين يضعون على وجوههم أقنعة

مصنوعة من الجلد تمثل ملامح شخصيات مبالغ فيها، وتعدد ألوان الأزياء للشخصيات المعروفة، فمثلا ألوان الأسود لشخصية الطبيب[٤٣].

٣. مفردات السينوغرافيا في القرن الثامن عشر.

أطلق على ابتكارات العمارة المسرحية في القرن الثامن عشر (بعصر التنوير) لأنها أعتمدت على مبادئ بناء المسرح الإيطالي في شكله العمراني وتواجد آليته المسرحية المتطورة، في تغيير مواضع مفردات الديكور وحاجيات الإكسسوار بصورة أفقية وعامودية، باستخدام العربات المقطورة في نقل الأبواب الأرضية والسقفية، وبمساعدة الرافعات وجهاز الطيران لتجهيز مفردات الديكور وتغيير أشكال المناظر (CINTRES).

برزت خشبة المسرح الدوار لأول مرة في ايطاليا عام (١٧١٧)، التي تعتمد على محور يساعد دوران الخشبة، لتغيير مناظر الديكور بطريقة سريعة وسهلة بعد تغيير اتجاهها للمشهد المنظري المطلوب، وقد شاع استخدام هذا النوع من المسارح في عروض المسرح العالمي.

عروض المسرحيات البرجوازية، اعتمدت على مناظر داخلية لبعض الحجرات ذات الجوانب الثلاثية لترسم عليها مجموعة من المناظر[٤٤].

٤. مفردات السينوغرافيا في القرن التاسع عشر:

حدثت التغييرات والتحويلات على طراز عمائر المسرح الإيطالي، بأفكار تصاميم الفنان الموسيقي الألماني (ريتشارد فاجنر_ ricgard wagner) عام (١٨٧٦) بإنشاء عمارة المسرح (بايرويت– BAYREUTH) نسبة للمدينة التي إنشاء فيها، واهم ما يميز هذا المسرح هو:

أ. إلغاء الطراز التقليدي الذي يمثل حدوة الحصان.

ب. استحداث مكان خاص للفرقة الموسيقية، حتى لا تشاهدها النظارة وفي مكان منخفض تحت الخشبة لتنساب أنغام الموسيقى حرة في خيالهم، دون أن يعوق تأثيرها مشاهدة حركات العازفين، ودون أن ينشغل العازفون أنفسهم بمشاهدة النظارة.

ت. قاعة المسرح واسعة متدرجة، ليست فيها طوابق عليا ولا مقصورات.

ث. القاعة تتسع لألف وخمسمائة متفرجاً، وعلى جانبيها رسوم تنتمي إلى أسلوب عصر النهضة.

ج. ولأول مرة ابتدع فاجز طرقية فتح الستار أفقياً من اليمين واليسار، بعد إن كان مرتفعاً دائماً إلى الأعلى وقد أقتبست كل مسارح العالم تلك الطريقة عنه[٤٥].

ح. وضعية المقاعد تعمل على جعل المشاهد يركز أنتباهه فيما يحدث فوق الخشبة خاصة باستعمال قواعد المنظور في تصوير المناظر المسرحية.

لطالما تمنى المخرج والمصمم (أندريا أنطوان_ANDRE ANTOINE) مسرحاً كهذا، حيث قامت وجهة نظره على أنه يجب أن يبني المسرح للمشاهد، في أي وضعية كان حتى ولو جلس في آخر المقاعد فإنه بإمكانه أن يرى كل ما يجرى على الخشبة[٤٦].

تمثلت أهمية هذه البناية المسرحية في إعادة أكتشاف الميزة التي تتميز بها هذه المدرجات وهي موضوعة بهذا الشكل المماثل لما كانت عليه في العهد الإغريقي، هذه الميزة التي سمحت بتوفير ظروف جيدة للمتفرج لكي يرى ويشاهد العرض على أحسن حال كما إنها خلقت نوع من المساواة بين الأعضاء المتفرجين، وبالتالي يمكننا أن نقول إننا وجدنا الجمهور[٤٧].

بشر القرن التاسع عشر بولادة مدارس فنية جديدة للديكور والمناظر المسرحية، تعتمد تقليد المناظر الواقعية والتي سميت بالمدرسة (الواقعية) والمدرسة الأخرى التي سميت ب(الرومانسية) أتاحت لمصممي المناظر أن يصمموا مناظر خلوية[٤٨].

٥. مفردات السينوغرافيا في العصر الحديث والمعاصر:

أختلفت آراء واتجاهات السينوغرافيين والمهندسين المعماريين في هذه الفترة باتجاهات البناء المعماري للمسارح اعتماداً على علم المنظور ومزيج من عناصر الرسم والهندسة نتيجة التحولات التقدمية التي حدثت في مختلف صنوف الحياة العامة لأنه أصبح عصر التجارب والبحوث في تعدد وجهات النظر في تصور تخطيط وتصميم بناية المسارح، ومن أهم هذه النماذج هي:

أ. مسرح (الفيو كلومبي _vieux_colombier) للفنان المخرج (جاك كوبو_ JAGUE COPAU)[*]، والذي حمل دلالات النموذج المثالي (للخشبة المعمارية SCENE ARCHITECTURE) الحديثة، وتميزت بخشبة العرض التي تشبه الخشبة الاليزابيثية، التي تحوي عدة طوابق لجلوس المتفرجين، ووحدة معمارية ثابتة لا تتغير إلا باستثناء الديكور، الذي يتغير حسب متطلبات العرض المسرحي، وسلالم خشبية تربط الخشبة

بالقاعدة، لاستخدامها من قبل الممثلين، ولتضمن وجود العلاقة بين الممثلين والجمهور لكونها تمثل فضاءً واحداً[٤٩].

ب. خشبة (المسرح الكامل _ THEATRE TOTAL) الذي شيد عام (١٩٢٧)، وبتصميم هندسي من قبل المهندس المعماري (والتر جروبيوس_ WALTER GROPIUS)، على شكل بيضوي من الخارج، وخشبة عرض دائرية الشكل تتكون من ثلاثة أجزاء، يمكن أن يعمل كل جزء دون الآخر أو تعمل كل خشبة واحدة عند الحاجة.

شيدت عدت مسارح جديدة ما بين الاعوام (١٩٢٤_١٩٦٣) في الدول الأوربية وهي:

أ. مسرح للهواء الطلق في ساحة (السيادة _ SEIGNERIE) بمدينة (فلورنس_ FLORENCE) بايطاليا بموقع ساحة عمومية مناسبة لإجراء العرض المسرحي.

ب. سمي بالمسرح الدائري في باريس عام (١٩٢٤)، يحتوي على (٣٥٠) مقعداً، وقطره الدائري يصل إلى خمسة أمتار وثلاثين سنتمتراً.

ت. مسرح (ستريت فورد_ STRATFORD) في كندا، شيد عام (١٩٥٧) على شكل وحدة معمارية متميزة، وكإعادة لتصميم المسرح الإلزابيثي بطرقة حديثة، يحتوي على (٢٢٥٨) مقعدا للمتفرجين.

ث. أنجز المسرح الوطني في عام (١٩٥٧)، والذي صممه المهندس المعماري (جيرارد ويبر_ GERHRD WEBER) يتكون من قاعتين أحداهما كبيرة وتحتوي على (١٢٠٠) مقعداً، والصغرى من (٦٠٠) مقعداً إلى (٨٧٠) مقعداً.

ج. المسرح (الاريني_ ARENASTAGE) بواشنطن أنشأ عام (١٩٦١)، يضم (٧٥٤) مقعداً وأخذت خشبة العرض شكلاً مستطيلاً، ومجهزاً بأحدث تقنيات مفردات السينوغرافيا بواسطة سقف تقني (PLAFOND TECHNIQUE)، لأجهزة الإضاءة الحديثة وأجهزة تغير المناظر بطريقة فنية وسريعة، وظهر في نفس السنة بناية المسرح المتحرك (THEATRE MOBILE)، بفرنسا وبإشراف المصمم المعماري (جاك بولييري _ JAQUES POLIERI).

ح. وأحدث ما توصل إليه المهندسون والمصممون المعماريون في بناء المسرح المتعدد والمركب (THEATRE SIMULTANE) في عام (١٩٦٣) بإقتراح من المهندس والمصمم (جون ماري سيرو_ JEAN MARIE SEREAU) يضم أربعة إتجاهات تحيط بالجمهور ليشاهد أربعة عروض مسرحية في آن واحد، وله الحق في مشاهدة

العرض الذي يختاره تبعاً لتقدم مسيرة الحياة المعاصرة وتغيراتها السريعة التي تتلائم مع نفس الإحساس الذي يشعر به المتفرج وهو يشاهد شاشة التلفزيون أو السينما[٥٠].

واليوم تمتلك أغلب جامعات أمريكا مسارح بشكل ما من هذا النوع ومن بينها نجد مسرح (الحلقة) في جامعة ميامي، ومسرح (الاستاد يوم) الذي تم بناءة أسفل ملعب الكرة في جامعة ولاية أوهايو، وفي واشنطن العاصمة نجد (المسرح الدائري) [٥١] الذي يحيط الجمهور به من مختلف الجوانب، ونجد أن العروض المسرحية الممتازة يمكن أن تؤدى على مختلف أنواع المسارح سواء ذات الإطار أو الدائرة أو أي شكل آخر[٥٢].

يبدو أن عمائر المسرح الحديثة قد تعود إلى تصميمها الأساسي القديم الذي استخدم خلال أكثر عصور التاريخ مسرح ذو منصة أو مقدمة تدفع بالأحداث وسط المتفرجين، بحيث يمكن رؤيتها واستمتاع الجمهور استمتاعاً كاملاً[٥٣].

المبحث الثالث
تقنية فن السينوغرافيا في المدارس المسرحية:

تعددت المدارس والمذاهب المسرحية في تناول عناصر السينوغرافيا الحديثة التي أستمر تطويرها على أيدي أشهر المصممين الرسامين السينوغرافيين والمهندسين المعماريين إلى أن حققت أعلى مستوياتها عند بناء العمارة المسرحية المغلقة والبناء المعماري المدني، وتواصل التقليد المسرحي الذي ظهر في عصر النهضة واستمر إلى أن بزغ مصطلح السينوغرافيا الحديث الذي تبثه المسرحية الحديثة في تكامل بناء العرض المسرحي ومن أهم هذه المدارس هي:

أولاً: الواقعية (REALISME):

سعت الواقعية إلى نقل واقع البيئة والحياة ضمن اختيار فني يعتمد عناصر حياتية معاشة ومألوفة تتعامل مع الواقع من خلال تفسيرها للحياة بتفسير ملموس، يجسد صياغة المشاهد والوقائع كما تبدو للعين والأذن[٥٤]، وتهتم بتصوير الشخصية وتفسير سلوكها في ضوء القوى الاجتماعية والثقافية والدينية التي ترعرعت فيها.

تطلعت الواقعية إلى طرق جديدة للتعبير الإيهامي إنعكست على الأعمال المسرحية خلال القرن العشرين، بحيث أثرت تأثيراً سريعاً في اعتماد صيغ جديدة في أختيار

مفردات عناصر السينوغرافيا، تتناسب والإنساق المتغيرة للدراما، واخذ المصممون يجربون في تصاميمهم ويعبرون عن أنفسهم بصيغ وطرق حديثة لاقت قبولاً من المخرجين والمتفرجين.

استخدمت المدارس الواقعية مفردات وملحقات ديكورية حديثة أكثر علمية وتطوراً من الأساليب القديمة، مثل الرافعة الهايدروليكية والمسرح المنزلق والمسرح الدوار، والسايكلوراما والمنظر المشيد ونظام الإضاءة الأكثر حداثة، لتحقيق الملامح الواقعية في سينوغرافيا العرض المسرحي.

أصبح المصمم السينوغرافي الواقعي الحديث أكثر وضوحاً وتماسكاً من المصمم اللاواقعي لتحقيق هدفه الفني في أن تكون الأعمال الدرامية والعروض المسرحية تمثل معالم الحياة العامة بمحاكاتها للمناظر الحياتية لتكون مشابهه لها في متانة بناءها وعمق تفاصيلها لتكون حقيقية في انسجام وتناسق مفرداتها لبلوغ حالة الإيهام في وجود الخداع البصري لحواس المتفرج بأن يشاهده ويسمعه ليس إلا شريحة أو صوراً متقطعة من الحياة[٥٥]. وهذا ما فعله المصمم الأمريكي (دايفد بلاسكو)[*] في إحدى مسرحياته والتي تعرف باسم (الطريق السهل) قد لجأ إلى نقل كل مكونات غرفة كانت موجدة في منزل مهجور وأعاد تركيبها بعناية فوق خشبة المسرح، فجعل منها صور مطابقة (للغرفة) لما كانت عليه وهي في البيت المهجور[٥٦].

تميزت المدرسة الواقعية بأساليبها التصميمية الجديدة التي لاقت قبولاً في الوسط الفني لسهولة فهمها عند باقي أساليب المدارس الأخرى، في إعتمادها على المصادر الحقيقية التي تضع للانتقاء والتدقيق في عناصرها المعمارية الأساسية من مفردات وملحقات تصميم السينوغرافيا.

ثانياً: الطبيعية (naturalisme):

واجهت المدرسة الطبيعية الكثير من النقد باعتبارها امتداد متطرف للواقعية في إتباع أسلوب تصميم مفردات السينوغرافيا والإكثار من الاعتراضات التي واجهها الكاتب المسرحي (اميل زولا)[*] وأتباعه عندما تبنوا الطبيعية كصيغة درامية، ووضع تفاصيل مادية ومعمارية على خشبة المسرح تؤكد على تبني الحقائق وتسجيلها كمفردات لتصميم المنظر[٥٧].

أعطى المذهب الطبيعي اهتماماً كبيراً للبيئة لأثرها القوي في تكوين شخصية الإنسان وتجسيدها على الخشبة بكل تفاصيلها الدقيقة مع نقل المفردات الطبيعية نقلاً حرفياً وعرضها على الجمهور كما فعلة المخرج الفرنسي (أندريه انطوان) عندما وضع لحماً حقيقياً في محل الجزار في مسرحية (الجزارون) التي عرضت عام (١٨٨٨) على خشبة المسرح[٥٨]

وعند إخراجه لمسرحية (الأرض _ laterre) للكاتب الطبيعي (أميل زولا) عام (١٩٠٢) صمم منزلاً ريفياً كأنما هو في منطقة ريفية، وجلب دجاج حقيقي فوق خشبة المسرح[٥٩]، ليؤكد ما يشاهده المتفرج هو حقيقة.

طلب (أميل زولا) من الممثلين بان يأدوا أدوارهم وكأنهم يعيشون حقاً في حياتهم اليومية بارتداء ملابسهم العادية اليومية والتعامل مع مفردات عناصر السينوغرافيا كالتعامل معها في الحياة الطبيعية.

حصدت المدرسة الطبيعية إعتراضات فنية وجمالية في إستخدام مفردات مادية غير ضرورية في اعتماد التشكيل المعماري والجمالي للطبيعية عن التصاميم السينوغرافية وكأنها صورة فوتوغرافية تفتقر إلى الخيال في تفسير معنى القيم الجمالية في تصاميمها المعقدة في الشكيل والبناء ومليئة بالتفاصيل التي لا معنى لها، وهيمنتها على إبداعات تجسيد الممثل للشخصيات المطلوبة إثناء العرض المسرحي وحتى عام (١٩١٤) قيام الحرب العالمية الأولى قل استخدام مفردات المناظر ذات الطراز الطبيعي.

ثالثاً: الرمزية (SYMBOLISME):

برزت المدرسة الرمزية بعد نبذ تطلعات المدرستين (الواقعية والطبيعية) من قبل الجمهور المسرحي المتابع، لإيمانهم بأن الحقيقة لا تكمن في نقل عناصر السينوغرافيا حرفياً على الخشبة، وإخضاع الظواهر الاجتماعية والبيئية للقوانين العلمية والمنطق الحرفي بل تكمن في أعماق الأشياء المعبرة، والتعبير عنها ينبغي أن يكون من خلال الرموز والتلميح لأن هذه الرموز والتلميحات كفيلة بأن تولد المشاركة الوجدانية بين الإنتاج المسرحي (العرض) ومتابعة (الجمهور) [٦٠].

أصبح معظم رواد ومشجعي المدرسة الرمزية من الشعراء الغنائيين أمثال الكاتب النرويجي (أبسن)[*] والكاتب الألماني (أدموند سينج) والذين رفدوا الرمزية بالصور البيانية والتشبيهات والألغاز، لأنها تقوم على أساس الإيحاء بموضوع معين وهي ترمي من خلال ذلك إلى تجسيد أفكار مجردة، ورؤيتها من خلال وقائع تحدث للشخصيات فوق خشبة المسرح وذلك بقصد تفسير الحقيقة النفسية.

كسبت الرمزية جمهورها من خلال اعتمادها على بعض عناصر السينوغرافيا من السمعية والمرئية أثناء العرض المسرحي كالإضاءة وألوانها والموسيقى ومؤثراتها الصوتية

الغنية بالإيماءات والإيحاءات التي تجعل المتفرج يشعر ويعيش الأجواء النفسية والوجدانية التي تغني وضوح الموضوع.

وجاء رد الفعل من جماعة كتاب وفنانين من الشباب عرفوا باسم (الرمزيين) راحوا بقيادة (بول فور) يهاجمون (المسرح الحر) الذي أسسه (أندريه أنطوان)(*) في ألمانيا عام (١٧٨٧) والتزم بتطبيق مبادئ الطبيعة على أكملها(٦١).

تميز الأسلوب الرمزي بالابتعاد عن الواقعية الفوتوغرافية باعتبارها الرمز هو الشيء الذي ينوب عن شيء آخر ليس تمثيلاً _وإنما اصطلاحاً وعرفاً_ أي بالفهم والاتفاق الشائع بما فيها الكلمات المكتوبة والصور المطبوعة والإيماءات الأكثر شيوعاً، وتتأصل الكثير من الرموز كما هو الحال مع الكتابة الصينية (بالتمثيل التصويري) وتتحول بعد فترة إلى أعراف لا تفترض الواقعية، ويعتمد معناها على الإدراك المتواصل في قوة سحر العرض المسرحي لأن الرمز يصبح أكثر حقيقة من الواقع أو أقل في آن واحد في إثارة العاطفة(٦٢).

أثارت المدرسة الرمزية تأثيراً مباشراً على جمهورها باستخدامها المؤثر فيما يخص الملحقات الديكورية الرمزية، كإشارات للأسلوب الرمزي في ابسط صورة، ففي المسرح الصيني مثلا ترمز العصا الخشبية التي يربط فيها قطعة قماش إلى الطفل، وعندما يراها المتفرج الذي اعتاد على مثل ذلك العرف لا يضحك، وعندما تلتقي الأم بذلك الرمز وتخاطبه بكلمات تنم عن حب الأمومة الحقيقية، يزداد التأثير العاطفي ويكون أقوى مما لو كان هناك طفل حقيقي.

تبقى المفردات الرمزية متداولة لدى الجمهور المسرحي قديماً وحديثاً، فقد اعتاد الجمهور الإليزابيثي في زمن شكسبير عند افتراض مكان الأحداث في غابة بوضع شجرة واحدة على خشبة المسرح، فإنه يقتنع على أنها غابة(٦٣).

أسلوب المدرسة الرمزية، أسلوب مضاف إلى أساليب المدارس المسرحية الأخرى المشابهة لها في طرح مواضيعها (كشكلانية أو الأسلوبية).

رابعاً: التعبيرية (EXPRESSIONISME):

تأسست المدرسة التعبيرية احتجاجاً على محاولات الرومانسية والواقعية في المبالغة باستخدام العناصر السينوغرافية في العرض المسرحي، والاعتماد على الحيل المسرحية في استخدام المعدات الآلية الدقيقة التي تتوفر في المسرح الحديث(٦٤)، وتضيف تأثيراً تعبيرياً قوياً في تمثيل عناصر السينوغرافيا من حيث البساطة في استخدام العناصر الأساسية الضرورية

التي تعبر عن شكل وملامح الموضوع المطلوب طرحه، فالحجرة مثلاً يدل عليها كرسي أو اثنان، للوصول إلى التجسيد الدرامي المؤثر للحالات السايكلوجية المعقدة والحالات الشاذة[٦٥] التي تعكس دخيلة النفس الإنسانية بما فيها من غرائز وأسرار وعدم الانخداع بالمظاهر السطحية، وتجسيم تجارب العقل الباطن.

نشأ المذهب التعبيري في ألمانيا، ثم سرعان ما انتشر في باقي الدول الأوربية والولايات المتحدة الأمريكية، نتيجة التقدم الصناعي الذي امتاز بالفوضى وطغيان الآلة وسيطرتها على حياة الإنسان، وأبحاث (فرويد) وعلماء النفس التي تبحث عن أسرار النفس البشرية وما تحتويه من غرائز ودوافع والتي تعد من الأسباب الهامة التي أدت إلى ظهور المدرسة التعبيرية، ومن أهم الخصائص التي تهدف إليها هذه المدرسة هي:

١. تعدد المشاهد الدرامية والمناظر المختلفة.
٢. الشخصية الرئيسية هي التي تعاني من الأزمة النفسية وتتخبط فيها.
٣. يكون تجسيد الأدوار مصحوباً بأصوات الموسيقى والمؤثرات الصوتية والصورية الرمزية.
٤. استخدام الإضاءة الملونة ولسببين رئيسيين:- الأول: إثارة خيال الجمهور وخلق جو نفسي مؤثراً، والثاني: تقني وفني يخص عناصر السينوغرافيا والخطة الإخراجية، ويتمثل في ظهور الأشباح والوحوش.

يعتمد نجاح عروض المسرحيات التعبيرية على جهود المخرج ومصمم السينوغرافيا في انتقاء عناصر مفردات السينوغرافيا التي تجسد دخائل وأعماق النفس والكشف عن باطنها[٦٦]، وليس لها علاقة في تحديد مواقع الأحداث، ومثال ذلك لأشهر العروض التعبيرية التي يمكن ذكرها هي: مسرحية (الشبح) للكاتب (أوجست استر ندبرج)* والتي عرضت عام (١٩٠٧)، ومسرحية (الآلة الحاسبة) (لآلمررايس) ومسرحية (جيم داندي) للكاتب (وليم سارويان) ومسرحية (القرد كثيف الشعر) للكاتب (ليوجين أونيل).

خامساً: الشكلية والإيحائية (FORMALISME):

جمعت المدرسة الشكلانية والإيحائية (الواقعية والرمزية) في إنجاز اختيار عناصر مفردات السينوغرافيا، فبعدما كان المصمم الواقعي يقوم بنقل المفردات المنظرية من صميم الواقع وحسب اختياره، بينما تطور الأمر في المبالغة في انتقاء المفردات على أشكال الملحقات المنظرية من حيث الفخامة أو الجمال أو القبح لتوحي إلى مواقع المكان والزمان،

بدون نقل الواقع حرفياً، فمثلاً وجود مصطبة تتكون من سلالم على خشبة المسرح أو وجود ستارة سوداء على الخلفية، يمكن أن توحي إلى عرش الملك بحيث تبتعد عن تمثيل الواقع أو افتراضه، وتبقى الملحقات الثانوية الأهمية على شكل كيان مستقل عن النص المسرحي ولا تجذب انتباه الجمهور.

اتبعت الشكلانية ما يسمى بالمنظر (الهيكلي) الذي يكون البناء المعماري للعناصر الشكلانية، بحيث تتخذ الأجزاء الأخرى أشكالاً متغيرة، وتبقى تتغير المفردات أو الخلفيات المضافة من مشهد مسرحي إلى آخر، كما كان الحال في أسلوب المخرج (جان كوبو) في مسرح (الفيو كولومبيه)، وكذلك (اينجو جونز) قبل عام (١٦٤٠)، واستخدمها الإيطاليون في القرن اللاحق.

نجحت بعض عروض المسارح الحديثة نوعاً ما في تحقيق الهدف الحقيقي لأسلوب الشكلانية، أحدهما عروض خارج الأبنية المعمارية (الفضاءات الحرة) بين الأشجار وبعض من الملامح المعمارية غير الطرازية، والتي تقبلها الجمهور على أساس ملائمتها كمكان لنوع من العرض المسرحي، والنوع الآخر داخل البناية تعتمد على خلفية بعض الستائر البسيطة بعد أن تضاف إليها أجزاء قليلة متغيرة تلتزم الحيادية بالنسبة إلى الفعل الدرامي، والنوع الثالث يعتمد كليا على المؤثرات الضوئية و الصوتية التي تبرز الفعل الدرامي، ويبقى الفضاء المحيط بالممثلين مظلماً، ويمكن يرتبط ذلك النوع بالواقعية المبسطة أو بالتعبيرية، أما النوع الرابع فهو ما يعرض في بناية مسرح الحلبة كما في (البنتا هاوس)[*] في الولايات المتحدة الأمريكية.

تتبنى الشكلية تصاميم المدرسة الأسلوبية في توظيف الشكل الديكوري الفسيح للحفاظ على المسافة الجمالية بعيداً عن المنظر التصويري أو التمثيلي ولأي فترة زمنية أو قطر معين ومكان محدد، والتأكيد على اصطلاحية الأشكال المستخدمة في مفردات السينوغرافيا، لخلق تنظيم الفضاءات التمثيلية، بحيث لا تشير بأية طريقة إلى المواد الطبيعية أو مكان معين.

هدف الشكلانية الرجوع تماما إلى أسلوب المسرح الوظيفي، الذي يعتمد خلفية معمارية دائمة ومحايدة في ملامحها تسمح في قبول عرض جميع أنواع المسرحيات.

سادساً: البنائية (CONSTRUCTIVSME):

أسلوب المدرسة البنائية قريب من التعبيرية في استخدام مفردات العرض المسرحي، من المساطب والأشكال والحجوم وحيل آلية تجتمع كلها لبناء المنظر العام، وقد

يتحول كل شيء فوق الخشبة إلى أشكال هندسية ومعمارية مختلفة مثل المنـــازل أو الأشـــجار بمفردات من الخشب أو الحديد.

ظهرت هذه المدرسة في روسيا على يـــد المصـــمم والمخـــرج (مـــاير هولـــد _MEYYEHOLD)(**) الذي جرب الأسلوب التعبيري بـــإخراج مســـرحية (مترلنـــغ) (الطـــائر الازرق)(٦٧)، ومن أهم رواد المدرسة البنائية (كانـــد نســـكي _ KANDINSKY) و (مـــالفتش_ MALEVITCH) و (ماندريون_ MANDRIAN) والذين يتطلعون إلى بناء عالم جديد بدلاً مـــن عالم الدمار والحروب(٦٨).

وقد أطلق على الأسلوب البنائي اسماً آخر بـــ(التركيبية) أو البنائيـــة المعماريـــة لأنها تشتمل على عناصر سينوغرافيا من (الرمزية والشكلانية والأسلوبية) التي تنشد التشكيلات الجمالية، والذي سعى في تأسيسه المخرج الروسي (ماير هولد)، الذي جعل من الجدار الخلفـــي للمسرح وسلالمه الحديدية ومعلقاته مفردات للعرض، واعتبرت أكثر عنفاً من أية حركـــة فنيـــة أخرى، لاعتمادها على بواعث محددة هي:

١. توفير تنظيم مرن ومتنوع للفضاء التمثيلي.
٢. تحرير المعنى الداخلي للمسرحية من الوقوع في شرك الجمال التزييني.
٣. عكس روح عصر الآلة.

وقد لا تكون هذه البواعث أصيلة كما تبدو، فالباعث الأول مارسه عدة مخـــرجين ومن عدة أجيال فقد كانوا ينشدون التنوع في فضاء التمثيل وفق التنوع في الحركة وفي مجاميع الممثلين باستخدام المستويات المختلفة والارتفاعات المختلفة للمخدرات والسلالم، وقد برز مثـــل هذا التطبيق في المسارح الإغريقية والإليزابيثية والصينية، وقد تطـــرق المخـــرج (مايرهولـــد) واتباعه في تطبيقه إلى المديات الخيالية القصوى مع الممثلين يـــؤدون حركـــات أكروباتيكيـــة، يتسلقون السلالم بسرعة ويتارجحون بالأراجيح المعلقة في المسرح، ويقومون بالدحرجة والقفـــز بين هذه المنصات وتلك معبرين عن آلية الفن على طريق طرزان، ولم يكن الباعث الثـــاني إلا محاولة لجعل التزيين ثانوياً من حيث الأهمية نسبة إلى المعنى، وهذا مبـــدأ أساســـي للتصـــميم الجيد، والباعث الثالث عكس روح الآلة وارتباطه بالأسلوبية الصرفة، وعندما يكـــون المنظـــر التركيبي مؤثراً فذلك لأنه ليس تركيبياً تماماً وليس قبيحاً بما فيه الكفاية على شيء من الجمال.

الخاتمة:

نتلخص من خلاصة ما سبق بحثه، إن تجسيد العرض المسرحي ليس بعمل بسيط، بل هو معقد لأنه في حد ذاته مركب من عدة عناصر أدبية وفنية، والتي جرت عليه عدة تغييرات وتطورات عبر العصور من حيث التصميم وطراز العمارة المسرحية وشكل وحجم مفردات المناظر المسرحية، وطرز الملابس وأنواعها وأدوات المكياج واستعمالاتها، وأجهزة المؤثرات الضوئية وألوانها، وأجهزة الصوت ومؤثراتها، والممثل وتأثيره والمخرج وفعاليته والجمهور وقناعته... ليكتمل الإبداع الفني والجمالي لمهمة السينغرافيا.

صحيح إن المسرح الإغريقي والروماني وحتى مسرح العصور الوسطى لم يعرف مصطلح (السينوغرافيا) إلى عصر النهضة ظهر المصطلح، نتيجة التعرف على مفهوم المنظور المسرحي، وتطبيق تقنياته على العروض المسرحية التي ساهمت في التطور المستمر لاستخدام مصطلح السينوغرافيا، وما خلفه هذا التطور من ظهور الاتجاهات الفنية المختلفة، والمدارس الخاصة بتصميم عناصر السينوغرافيا.

تواصل الاعتماد على تصاميم مهندس السينوغرافيا في العروض المسرحية، ولا يمكن الاستغناء عنه سواء عند إنجاز العمل أو خلال العرض على خشبة المسرح، بعد مرافقة المخرج المسؤول عن ترجمة النص إلى مشاهد درامية التي يسودها الإبداع الفني والجمالي، بعد إضافة لمسات وجهود فنان السينوغرافيا، وكسب الجمهور المتابع الذي يتذوق العروض المميزة بانتقاءها مفردات عناصر السينوغرافيا المؤثرة.

النتائج

١. لا يمكن الاستغناء عن فن جماليات عناصر السينوغرافيا في نجاح العرض المسرحي.
٢. ضرورة إفراز إبداعات المخرج والمصمم السينوغرافي في تكامل فضاء العرض المسرحي.
٣. حتمية وجود مشاركة فعالية، مفردات عناصر العرض المسرحي مثل: (المنظر المسرحي والمؤثرات الضوئية والصوتية وألوان وزخارف وطراز الأزياء المطلوبة).
٤. الاهتمام باختيار المفردات والعناصر السينوغرافية المشاركة بتجسيد أجواء الأحداث الدرامية التي تقنع المتفرج بصدقها.

الاستنتاجات:

١. إثبات ضرورة تكامل مواقع أحداث النص المسرحي ومفردات المنظر وفعالية تجسيد الممثل والمؤثرات الضوئية والصوتية لتقديم عرض مسرحي يلتمس فيه الجمهور تقنيات إبداع العرض المسرحي.
٢. تكامل عمل فن السينوغرافيا واحد في كل الفنون سواء أكان في الفن المسرحي أو التلفزيوني أو السينمائي أو المعماري، وما الاختلاف بينهم إلا تقنيا ووظيفيا.
٣. إن مفهوم السينوغرافيا لا يمكن أن يفهم إلا إذا تم إدراك الربط الفني المكاني والزماني لمفردات الديكور عبر الزمان ولبقية الفنون.
٤. تحسب تقنية مفردات الديكور جزءا من أجزاء السينوغرافيا الرئيسية وعنصرا من عناصر المحاكاة.
٥. مشاركة المتفرج مع الممثل يسهم في خلق الإيهام لمواقع الأحداث، يعد تناغما بين العقل والروح والجسد.

هوامش البحث

(١) سهيلة عزوز- السينوغرافيا- (الجزائر: وزارة الشباب والرياضة- مطبعة دار أشريفة- ١٩٩٩) ص١٤.

(٢) فان تيفيم فيليب- تقنية المسرح- ترجمة: بهيج شعبان- (بيروت: منشورات عويدات- ١٩٧٣) ص٧.

(*) ستا نسلافسكي: ممثل ومخرج روسي اشتهر من خلال منهجه الخاص باصول التمثيل، والف لها كتب مثل (بناء الشخصية) يتناول فيه حرفة التمثيل، والاخر (اعداد الممثل) يتناول مسائل الابداع والتاثير لدى الممثل.

(**) بريخت، بريتولت (١٨٩٨- ١٩٥٦): كاتب مسرحي وشاعر ومخرج ومنظر ماني... اشتهرت نظريته (التغريب) الخاصة بالتمثيل والاخراج التي ألغت الالتزام بالمنهج الواقعي.

(٤) ألكسي بويوف- التكامل الفني في العرض المسرحي- ترجمة: شاكر شريف- (دمشق: مطبعة وزارة الثقافة- ١٩٧٦) ص٥.

(٥) جيمس لافر- الدراما أزياؤها ومناظرها- ترجمة: مجدي فريد- (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر- ١٩٦٣) ص١٨١.

(٦) تشانمويل ليون- تاريخ المسرح- ترجمة: خليل شرف الدين وأباظة نعمان- (بيروت: منشورات عويدات- ١٩٦٠) ص٢١٢.

(٧) سهيلة عزوز- مصدر سابق- ص٢١-٢٢.

(٨) ألكسي بويوف- مصدر سابق- ص٢١.

(٩) حنان عبد الحميد العناني- الدراما والمسرح في تعليم الطفل- (الأردن- دار الفكر للطباعة- ١٩٧٧) ص٤٩.

(10) Rezzak Ahmed: lascenographie noyan et membrance de la convention theatral, memoire de fin d'etudes en vuedel' pbtention de D.E.S en scenographie, 1992, p20.

(١١) الفريد فرج- دليل المتفرج الذكي إلى المسرح (القاهرة: دار الهلال- العدد ١٧٩- سلسلة الثقافة الشهرية- ١٩٩٦) ص١١.

(12) VITO PANDOLFI: HISTOIRE DE THEATRE, TYADUIT PAR COULON MARIE_CLAUDE ET MARTELANGC NEVA, PRESSE DE GERARD, BELGIGUE, P. 46.

(*) العصر الهيليني او الهلينستس: وهي الفترة الممتدة بين غزو الاسكندر الاكبر والغزو الروماني.

(١٣) ابراهيم سكر حمادة _اسخيلوس _ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢) ص٢٩.

(*) سوفوكليس: حوالي (٤٩٧_٤٠٥) ق. م، كاتب يوناني كتب سبع مسرحيات مشهورة ومنها (أوديب ملكاً وألكترا وأوديب في كولون وانتكونا) وأعتبر من أعظم الكتاب في العصور القديمة.

(**) اسخيلوس: (٥٢٥_٤٥٦) ق.م، اول الكتاب المسرحيين العظام في اليونان (المدخل إلى الفنون المسرحية_مصدر سابق ص ٢٥ ، ٢٧).

(***) الساتيرية: مسرحية ملهاة ساخرة تطورت في الاحتفالات الدينية التي كانت تقام تكريماً للاله (دينوسيوس) وتتعامل مع شخصيات تمثل وجه الإنسان ولها ذيل حصان وأرجل الماعز وجلده.

(١٤) إلهامي حسن (الآلات والحيل المسرحية) مجلة المسرح المصرية، تصدر عن المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر- (العدد ٢٣ نوفمبر ١٩٦٥).

(١٥) ابراهيم سكر حمادة، مصدر سابق ص ٤١.

(١٦) نفس المصدر ص٣٤.

(١٧) الهامي حسن، مصدر سابق ص ٤٢.

(١٨) ابراهيم سكر حمادة، مصدر سابق ص٣٤.

(*) ارسطوفانيس: (٤٤٨_ ٣٨٥) ق.م، كاتب مسرحي يوناني يعتمد اسلوب الملهاة في مسرحياته.

(١٩) جيمس لافير، مصدر سابق ص٢٠.

(٢٠) سهيلة عزوز، مصدر سابق ص٣٤.

(٢١) فرانك م. هوايتنخ (المدخل إلى الفنون المسرحية) ترجمة كامل يوسف وبدور الديب واخرون، (القاهرة مطابع الاهرام التجارية دار المعرفة ١٩٧٠) ص ٢٦٨.

(٢٢) ابراهيم سكر ، مصدر سابق ص٣٤.

(٢٣) سهيلة عزوز، مصدر سابق ص ٣٤.

(٢٤) المصدر نفسه ص٣٥.

(25) VITO PANOLOFI, OP, CIT, P54.

(٢٦) أوبايور جامين وأيمارد أندريه (الشرق واليونان القديمة)، ترجمة دانحر فريد وأبو ريحان فؤاد، (باريس: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨١) ص ٣٩٤.

(٢٧) سهيلة عزوز، مصدر سابق ص ٣٦، ٣٧.

(٢٨) إبراهيم سكر، مصدر سابق ص٢٤.

(29) COUTY DANIEL ET REY ALAIN ET D,AHTRES. OP, CIT, P, 13

(٣٠) سهيلة عزوز، مصدر سابق ص٣٨.

(٣١) زعيوني عبد الحميد والقوم سيد احمد- تاريخ ازياء مصر القديمة- (الاغريقي والرومان)، اطروحة دكتوراه لم تطرح بعد، (الجزائر: معهد تقصرين، وحدة الفنون الدرامية، ١٩٩٤)، ص٩١.

(٣٢) سهيلة عزوز، مصدر سابق ص ٣٩، ٤٠.

(٣٣) فرانك م.هوانتنج، مصدر سابق ص٢٩٢، ٢٩٦.

(٣٤) إبراهيم سكر، مصدر سابق ص٥٤.

([35]) DANIEL ET REY ALAIN ET D,AUTRES. OPCIT, P196 COUTY.

([36]) DOCUMENT INTERNE AL,USAGE DES ELEVES DE I.N.A.D, BORDJ_ELKIFFAN, AVRIL, 1982,P 36

([*]) بالآديو: (١٥٠٨_١٥٨٠) مهندس للمسرح الاولمبي الروماني الشهير الذي لم ينجز الا بعد موته.

([٣٧]) سهيلة عزوز، مصدر سابق ص٤٢.

([٣٨]) فرانك م. هوايتينج، مصدر سابق ص٣٠٣.

([٣٩]) سهيلة عزوز، مصدر سابق ص ٢٤.

([40]) COUTY DANIEL ET REY ET DAUTRES OP . CIT, P 42.

([٤١]) د.طالب عبد الحسين فرحان: معمارية المكان في مسرحيات شكسبير وتحولاتهما في عروض المسرح العراقي، اطروحة دكتوراه لم تنشر بعد، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة ٢٠٠) ص٢٦.

([42]) COUTY DANIL ET REY ET DAUTRES OP. CIT, P196.

([*]) لوب دي فيجا: وهو المرآة الحقيقية للمسرح الاسباني، ويجمع بين المقدرة الكتابية ووفرة الإنتاج.

([43]) DOCNMIENT OP. CIT, P40.

([٤٤]) ايراهيم سكر، مصدر سابق ص١٣٠.

([٤٥]) الدكتور فؤاد زكريا (ريتشارد فاجر)، (القاهرة: الدار المصرية للتاليف والنشر، مطابع دار القلم ١٩٦٥)، ص٦٩، ٧٠.

([46]) BABLET DWNIS ET JAQUOT JEAM ET DAUTRAL DANS LA SOCIETE MODERNE DE C.N.R.S, PARIS, 1969,P 18.

([47]) IDEM,P 19.

([48]) IDEM,P 19.

([*]) جاك كوبو: (١٨٧٨_١٩٤٩) مدير ومخرج فرنسي كان من الجيل الثاني لردة الفعل حيال الواقعية في المسرح.

([٤٩]) بامير جاسكوين (الدراما في القرن العشرين) ترجمة قاسم بدر الدين، (دمشق: مطبعة جامعة دمشق، سوريا ١٩٧٤)، ص٧.

([50]) BABLET DENIS ET JACQUOT JEAN ET DAUTRES, OP, CIT, P19.

([51]) COUTY DANIEL ET REY ALAIN ET DAUTRES, OP. CIT, P 202

([٥٢]) فرانك م. هواتينج، مصدر سابق، ٣١٤.

([٥٣]) المصدر نفسه ٣١٨.

([٥٤]) فرانك م. هواتينج، المصدر سابق ص٣١٩.

([٥٥]) إبراهيم سكر، مصدر سابق ص٢٨٧.

([*]) دافيد بلاسكو: (١٨٥٩_١٩٣١) مسرحي امريكي برز في مطلع القرن العشرين كاتباً مسرحياً وممثلاً رئيسياً، قدم خلال مسيرته الطويلة مختلف أنواع المسرحيات من مسرحيات شكسبير، وقد شيد مسرحاً باسمه في نيويورك.

([٥٦]) بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد (مباديء الاخراج المسرحي)، (جامعة بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر ١٩٨٠)، ص٥٦.

([*]) اميل زولا: كاتب الماني تبنى المذهب الطبيعي في عرض شرائح من الحياة العامة على خشبة المسرح، دون أن يفلح في إلغاء دور الممثل، وهي محاولة لنشر فلسفته الخاصة به.

([٥٧]) سهيلة عزوز، مصدر سابق، ص ٥٦

([٥٨]) AN INTRODUCTION TOSCENIC DESIGN, A.S. GILLETTE, HARPER & ROW, PUBLISHERS, NEWYORK, EVANSTON, AND LONDON, 1967. P.78.

([٥٩]) سهيلة عزوز، مصدر سابق، ص٥٦.

([٦٠]) COUTY DANIEL ET REY ALAIN ET DAUTRES, OP, CIT, P142

([*]) هنريك أبسن: (١٨٢٨_١٩٠٦) كاتب مسرحي نرويجي يعد أباً للمسرح الحديث لدراسته واقع الحياة.

([*]) اندريه أنطوان: (١٨٥٩_١٩٤٣) مخرج ومدير مسرح فرنسي، أمضى عدة سنوات ممثلاً هاويا متحمساً، أسس المسرح الحر عام (١٨٧٧) وتخصص في تقديم أعمال أبسن وهاوبتمان وسترندبرج قادة المدرسة الطبيعية.

([٦١]) فردب. ميليت (فن المسرحية)، ترجمة: صدقي حطاب (بيروت: مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ١٩٦٦)، ص٣٦٧.

([٦٢]) جيمس لافير، مصدر سابق ص١٨٣، ١٨٤.

([٦٣]) فردب ميليت، مصدر سابق ص٢٦٣.

([٦٤]) فريد ميليت، مصدر سابق، ص٣٦٣.

([٦٥]) المصدر نفسه، ص٣٧٢.

([٦٦]) فردب ميليت مصدر سابق، ص٣٧٢.

([*]) أوجست استرند برج: كان له وقع عميق في ألمانيا، إلا أن الواقعية لم تروق مزاجه، فخلف تركيباته المباشرة بالتلويح والتنويه مثل (سبوك سوناتا).

([*]) البنتاهاوس او (البنت هاوس) مقره جامعة واشنطن، شيد عام (١٩٤٠) في امريكا.

([**]) فيسفولود ماير هولد: مخرج ومصمم روسي وأحد تلامذة ستانسلافسكي، اختط لنفسه نظاماً مغايراً، خلاصته ان المسرح ليس مجرد حالات شاحبة للحياة، وانما هي شيء أكثر عظمة وأعمق تعبيراً من الحياة نفسها، ولم يكن منهج ماير هولد في الاخراج بأقل ثورية من اسلوبه في العرض.

([٦٧]) سهيلة عزوز مصدر سابق، ص٥٩.

([٦٨]) بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مصدر سابق، ص٧٠.

المصادر العربية:

١. اندريه، اوبايور جامين وإيمارد (الشرق واليونان القديم)، ترجمة: داغر فريد وابو ريحان فؤاد، (باريس: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨١).

٢. العناني: حنان عبد الحميد، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، (الاردن: دار الفكر للطباعة، ١٩٧٧).

٣. بوبوف، الكسي، (التكامل الفني في العرض المسرحي) ترجمة شاكر شريف (دمشق: مطبعة وزارة الثقافة ١٩٧٦).

٤. حمادة، ابراهيم سكر، أسخيلوس (القاهرة: الهيئة المصرية العامة ١٩٧٢).

٥. زكريا، الدكتور فؤاد، ريتشارد فاجر، (القاهرة الدار المصرية للتاليف والنشر، مطابع دار القلم، ١٩٦٥).

٦. سكوين، باميرجا، الدراما في القرن العشرين، ترجمة: قاسم بدر الدين (دمشق: مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٤).

٧. عبد الحميد، بدري حسون فريد وسامي، مبادئ الإخراج المسرحي، (جامعة بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر ١٩٨٠).

٨. عزوز، سهيلة، السينوغرافيا (الجزائر: وزارة الشباب والرياضة، مطبعة دار اشريقة، ١٩٩٩).

٩. فرج، الفريد، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح (القاهرة: دار الهلال، العدد ١٧٩، سلسة الثقافة الشهرية ١٩٩٦).
١٠. فيليب، فان تيغيم، تقنية المسرح، ترجمة بهيج شعبان (بيروت: منشورات عويدات ١٩٧٣).
١١. لافر، جيمس، الدراما أزياؤها ومناظرها، ترجمة: مجدي فريد (القاهرة:المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣).
١٢. ليون، تشانصويل، تاريخ المسرح، ترجمة: خليل شرف الدين وأباضة نعمان (بيروت: منشورات عويدات ١٩٦٠).
١٣. ميليت، فردب، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب (بيروت: مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ١٩٦٦).
١٤. هوايتنج، فرانك م. المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف وبدر الدين وآخرون، (القاهرة: مطابع الاهرام التجارية دار المعرفة ١٩٧٠).

البحوث والدراسات

١. احمد، زعبوني عبد الحميد والقوم سيد، تاريخ أزياء مصر القديمة (الإغريق والرومان) أطروحة دكتوراه لم تنشر بعد، (الجزائر معهد تقصرين وحدة الفنون الدرامية ١٩٩٤).
٢. فرحان، طالب عبد الحسين (معمارية المكان في مسرحيات شكسبير وتحولاتهما في عروض المسرح لعراقي، أطروحة دكتوراه لم تنشر بعد، (جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ٢٠٠٠).

المجلات العربية:

١. حسن، الهامي، الآلات والحيل المسرحية، مجلة المسرح المصرية، تصدر عن المؤسسة العامة للتأليف والنشر (العدد٢٣ نوفمبر ١٩٦٥).

المصادر الأجنبية

1. ANINTRODUCTION TO SCENICDESIGN, A,S. GILLETTE, HARPER & ROW, PUBLISHERS, NEWYORK, EVANSTON AND LONDON, 1967.
2. BABLET DWNIS ET JAQUOT JEAM ET D'AUTRAL DANS LA SOCIETE MODERNE DE C.N.R.S, PARIS, 1969,P 18.
3. COUTY DANIEL ET REY ALAIN ET DAUTRES, OP, CIT, Paris, 1980.