جماليات العرض المسرحي عند أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج

أ.د / محمود همام عبد اللطيف
أستاذ الديكور والفنون التعبيرية بكلية الفنون الجميلة والرئيس الأسبق لقسم المسرح كلية الآداب – جامعة حلوان

د/ مروة عبد العليم زلابية
مدرس الإعلام والمسرح التربوي– بقسم الإعلام التربوي – كلية التربية النوعية– جامعة المنوفية

سارة عادل عبدربه القرش
اخصائية تربية مسرحية– إدارة منوف التعليمية– محافظة المنوفية

ملخص البحث:

استهدف هذا البحث التعرف على جماليات العرض المسرحي عند أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج، وإعدادهما للمسرح بما يشمله من (ديكور، إضاءة، ممثل، موسيقى) وتكامل هذه العناصر وتوظيفها في المسرح وكذلك إبراز دور ومكانة المخرج، ويعد هذا البحث من البحوث الوصفية، حيث قام البحث على المنهج التاريخي للتعرف على تاريخ تطور المسرح وحياة آبيا وكريج وأهم الملهمين في حياتهم، والمنهج المقارن للكشف عن نقاط الاتفاق والاختلاف بين منهج ونظريات آبيا وكريج، وتم استعراض جماليات العرض المسرحي لكل منهما وتأكيدها من خلال صور لتصميماتهما وتحليلها والتي تم الحصول عليها من خلال العديد من المراجع الأجنبية، وتوصلت نتائج البحث إلى أن جهود آبيا وكريج مهدت لتأسيس نظرية "المسرح المسرحي Theatrical Theatre وهي النظرية التي يقوم عليها مسرح اليوم، رؤية كريج للعديد من الصور لتصميمات آبيا قبل أن يقابله في زيوريخ، وتأثره بنظرياته قبل الإعلان عن نظرياته الخاصة في المسرح. ولكن دينيس بابليه Denis Bablet يرى أن كتابات آبيا النظرية قد نشرت قبل كتابات كريج لكن لم يكن أي منهما على علم بأعمال الآخر، كثيرًا من أفكار آبيا قد طمست بسبب ترجمتها الألمانية الغير ملائمة، وساعد ذلك كريج لينصب من نفسه نبياً على المسرح .

Abstract:

This study aimed at identifying the lest aspects of the theatrical performance of Adolphe Appia and Edward Gordon Craig and their preparing of the theatre including (decoration, lightening, actor and music) and the integration of these elements and employing them in the theatre and also showing the role and the position of the director. This study belongs to the analytic studies and its fram, the researcher used the historical method to know the history of the theatrical development and the life of Adolphe Appia and Edward Gordon Craig, the most important inspirators in their lives and the comparative mrthod to show the points of agreement and disagreement brtween the method and theories Appia and Craig. The finest points of the theatrical performance for both of them and conferming them through photos of their designs and analyzing them which had been obtained through several foreign referances.The study results found that The efforts of Appia and Craig has paved the way to setup the theory of "theatrical theatre" and it is the theory on which the theatre of today, Craig's looking at a lot of Appia's designs before meeting him in Zurich refeers to seeing Appia's paintings and his influence with his theories before announcing his private theories in the theatre. But Denis Bablet sees that Appia's theatrical writings had been published before Craig's writings but no one of them had known the works of the other, Alot of Appia's ideas disappeared due to the unsuitable German translation, and this helped Craig set himself up as a prophet on the theatre.

مقدمة:

تعرف المسرح على العديد من الاتجاهات المسرحية الحديثة، من هذه الاتجاهات ما لقى رواجاً شديداً، ومارس تأثيراً بالغاً على المسرح نصاً وعرضاً، ومنها ما لم يلق ذات الرواج ولم يكن له ذات الأثر، ولا شك أن الرواج الذي تلقاه الاتجاهات الفنية الوافدة على أي مجتمع، يتوقف على ظروف المجتمع وخصائصه، فكلما تلاءمت هذه الخصائص مع البنية الفكرية والاجتماعية والسياسية للمجتمع، كلما زادت فرصة نجاح الاتجاه الفني، وتعددت المذاهب المسرحية وتنوعت على مر العصور ومن أشهرها المدرسة الرومانسية التي ظهرت في القرن التاسع عشر وروادها فيكتور هيجو، ألسكندر دوما، ألفرد دو موسيه وجوته وينطلق هذا المذهب من فلسفة جان جاك روسو الداعية إلى العودة إلى الطبيعة والثورة على مجتمع المدنية والفساد. المدرسة الطبيعية ظهرت مع إميل زولا وتهتم بنقل الأحداث كما تقع في الطبيعة ودراسة آلياتها مع التحكم فيها من خلال تغيير العوامل المكانية والظرفية دون إبعاد قوانين الطبيعة، فكانت المسرحيات تقدم الحياة في ثوبها الطبيعي ولكن بطريقة فنية وكانت كل العناصر الدرامية تسعى إلى رسم القيم والأخلاق كما نجد في نصوص هنري بيكو، من روادها دوق جورج الثاني، أندريه أنطوان وستانسلافسكي. المدرسة السريالية التي جاءت كرد فعل على التيار الطبيعي عام ١٩١٩ ومن مبادئها أن الحقيقة يعبر عنها العقل الباطن والأحلام و ذلك بالتحرر من سيطرة العقل والوعي والمنطق وروادها أندريه بريتون، لويس أراغون وفيليب صوبولت، المدرسة البريختية ظهرت مع المنظر الألماني بريخت الذي يرى الفن الدرامي وسيلة سياسية قادرة على تحريك الجمهور ومشاركته في العرض المسرحي. المدرسة الرمزية ظهرت مع الثورة ضد القيم البورجوازية المادية والتأثر برؤية الموسيقي الألماني ريشارد فاجنر الذي كانت لآرائه أثر كبير في المسرح مما ساهم في ظهور تيار أدبي رمزي يدعو إلى استعمال الصور الرمزية والإيحاءات والتمرد على الواقع، وقد ساهمت أفكار الرمزيين في بلورة نظريات أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج الذين ثارا ضد واقعية الديكورات الملونة مقترحين عناصر موحية ومجردة مع استعمال لعبة الإضاءة لخلق الانطباعات بدل الإيهام بالواقع

حيث يرى آبيا أن عناصر المسرح الأساسية هي: النص، الممثل، الديكور، الإضاءة، والموسيقى، ومن هذه الرؤية انبثقت حريته واستقلاليته الفنية، فالتركيب المسرحي في نظره وحدة وانسجام، فالموسيقى هي العنصر المهم الذي يساعد على تحقيق هذا التركيب، والديكور يجب الاستعاضة عنه بجهاز مبني وفق الأصول المعمارية، بدرجات ومسطحات تظهر

حركات الممثل في جميع قدراته التعبيرية. صار على مسار أستاذه وملهمه فاجنر في اهتمامه بالإضاءة، حيث يعتبر الإضاءة من الوسائل التي تعطي للمكان والممثل قيمة تشكيلية كبيرة، وأفرغ الخشبة من الإكسسوار وجعل الإضاءة بديلاً عن الديكور، ومعظم جهوده النظرية والتطبيقية تنصب في ميدان إخراج أعمال فاجنر فبنى خلفيته عن المسرح والسينوغرافيا من منطلق كونه مشاهد للدراما الموسيقية الفاجنرية في معظم حياته الإبداعية، وصمم الكثير من العروض الخيالية له.

أما كريج كانت نظريته في الفن المسرحي ممثله في تصميماته التي اعتبرت نهضة بإحيائها للمسرح الإغريقي القديم ومسرح القرون الوسطي والمسرح الياباني والهندي بكل معاني البساطة والسمو التي تتصف بها هذه المسارح، وقد ثار علي الممثل واستعاض عنه بالدمي المتحركة لاعتقاده بأنها أكثر صدق وطواعية ولن تتنازل عن أهدافها بسهولة أمام ديكتاتورية المخرج، كما تخلص من الكواليس وكافة الزوائد الخلفية والستائر وقطع الديكور التقليدية والمناظر المرسومة في عمق المسرح فقد اعتمد في مؤثراته المسرحية علي مزيج من الفراغ والنسب الجمالية لتمتزج بالمناظر والملابس والجو العام للعرض .

والمقارنة بين هذين المبدعين أمر ضروري وهام نظراً لجهودهم في إدخال مفاهيم جديدة على المسرح والمساعدة في تطويره والارتقاء به، وأيضاً هناك ندرة في الدراسات التي تناولت جماليات العرض المسرحي عند أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج بشكل مباشر حيث أن معظم الدراسات تناولته في عينة الدراسة أو جزء من الدراسة وليست دراسة كاملة.

الدراسات السابقة:

المحور الأول: دراسات تناولت العرض المسرحي:

في هذا المحور نعرض لأهم ما توصلت إليه الدراسات التى تناولت العرض المسرحي فقد قدمت مروة همام (٢٠١١) دراسة توصلت فيها إلى أن للمسرح دور واضح في تقديم الموروث الشعبي وترسيخ مفهوم العادات والتقاليد التي بدأت أن تندثر ويحل مكانها الثقافات الوافدة إلينا من الغرب، والموروث الشعبي مادة غنية بالإرث الثقافي والإبداعي يفتح آفاق واسعة أمام رواد المسرح لإخراج عروض مسرحية لها طابع الأصالة وقريبة من ثقافة المتلقي، وتنوع الرؤى التشكيلية للعرض المسرحي الواحد تبعاً للرؤية الإخراجية وأسلوب تناول الموروث الشعبي في إطار معاصر ومتطور لرصد قضايا الواقع. توصلت دراسة وليد فايز (٢٠١٢) إلى أن التقدم والتطور العلمي والثورة التكنولوجية كان لها أثر على كل مجالات الحياة

وبخاصة شقي البحث سواء التصميم الداخلي أو ديكور المسرح، ولقد ظهرت العديد من المصطلحات المسرحية الحديثة والتي كانت غير معروفة أو مألوفة لدى المسرحيين القدامى كمصطلح السينوغرافيا والذي يظل كمصطلح مبهم عربياً حتى الآن على الرغم من ظهوره عالمياً منذ نهايات القرن الماضي، وهناك قلة في مصادر الاتجاهات الحديثة وبخاصة المعتمدة على التكنولوجيا الرقمية بل وتكاد تنعدم باللغة العربية. وأكدت دراسة خلود الرشيدي (٢٠١٣) أن القرن العشرين خاصة الربع الأخير منه أفرز الكثير من الابتكارات والاختراعات التي تأسست على منظومة، لا يمكن فصل أجزائها لأنها تمثل منظومة متتابعة وهذا الخيال العلمي كان فكرة ثم تحققت وغيرت من شكل الحياة خاصة الفنون ومنها العرض المسرحي المقدم للأطفال المستند على قصص وأحداث تكنولوجية ومبادئ علمية، والميكانيكا كأحد منتجات الخيال العلمي الذى تحقق في شكل آلات وروافع ومقصات قد أضافت للعرض المسرحي الكثير خاصة نظم التغيير في وحدة أماكن العرض فظهر المصعد من خلال المحرك الكهربائي والضغط والأوزان ونظام الكباسات الهيدروليكية وطرق الانزلاق والتحريك بالعربات والدورانات. دراسة فايز زيد (٢٠١٦) أن قلة العروض المسرحية الكويتية التي تعتمد على الارتجال، والعروض المسرحية الكويتية التي اعتمدت على الارتجال كانت لمجرد الضحك فقط.

المحور الثاني: دراسات تناولت أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج:

توصلت دراسة وحيد فوزي (٢٠١٠) إلى أن الفراعنة بمفهوم العصر الحديث للمسرح المفتوح، استخدموا كافة الفراغات المتاحة من معابد وطرقات ومواكب نيلية وساحات المعابد، وقدم المسرح اليوناني والروماني مثالين جيدين لتشكيل الفراغ في المسرح المفتوح، وتقلص دور المسرح المكشوف في عصر بناء المسارح في القرن السابع عشر وخاصة بعدما تطور فن المنظور في المسرح وأصبح فناً تقام على إثره العروض والمشاهد لتبهر المشاهدين بكيفية الرسم المنظوري الدقيق. أكدت دراسة رضوا العشماوي (٢٠١٣) إلى أن الفن التشكيلي على اختلاف أشكاله (نحت، تصوير.... الخ) كان له أكبر الأثر في تطور المسرح وما الديكور إلا شكل من أشكال الفن التشكيلي ولكن بصورة وظيفة مختلفة وبذلك فإن طريقة إقحام العمل التشكيلي لم تعد عبارة عن تزيين للفراغ بل أصبحت رفض لجمود خشبة المسرح، والمناظر المسرحية في حالة قيامها على خشبة المسرح تتخذ أشكالاً مختلفة إما ذات بعد محدد ومجسدة أو أنها مرسومة أي مسطحة، ولقد شهد القرن العشرين أكثر الفترات في التاريخ الفني ثراء

بالفنانين الذين مارسوا فن تصميم المناظر. أوضحت دراسة بسنت عبد الحميد (٢٠١٥) أن القناع الوسيلة الأولى للتنكر منذ أن بدأ الإنسان في التخفي لصيد الحيوانات أو في الممارسة الطقوسية، إلى أن استخدم في تنكر فناني المسرح لتقمص بعض الأدوار للشخصيات المسرحية، ووظيفة القناع في الطقوس الدينية تختلف عنها في المسرح، فالقناع في الطقس الديني يستند إلى فكرة التمثيل الرمزي للآلهة، أي أنه يعتبر وسيلة تؤدي إلى غاية، ويمكن أن يكون هدفاً في حد ذاته.

مشكلة البحث:

مر المسرح كفن شامل بالعديد من التطورات النظرية والعملية على يد المنظرين من بداياته إلى يومنا هذا، واختلف العرض المسرحي واستخدام عناصره من (ديكور، إضاءة، موسيقى، أزياء،....الخ) وتطورهم على مر العصور وكذلك اختلف توظيفهم في العرض من مذهب إلى آخر، ويعد من أشهر هؤلاء المنظرين الذين أدخلوا مفاهيم جديدة في الإضاءة والديكور المسرحي أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج، لذلك وجب على الباحثة عمل دراسة لجماليات العرض المسرحي عند كل منهما، وأهم التجديدات التي قاموا بها من أجل تطوير المسرح.

من خلال الاطلاع على الدراسات السابقة لاحظ الباحثون قلة الدراسات التي تناولت جماليات العرض المسرحي عند أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج، وتلك الدراسات التي تناولت آبيا أو كريج تناولتهما بشكل غير مباشر وكانا ضمن جزء من عينة الدراسة وليست دراسة كاملة. من هنا توصل الباحثون إلى هذه المشكلة البحثية حيث عرض لجماليات العرض المسرحي بشكل عام، وبشكل خاص عند آبيا وكريج وأهم إسهاماتهما في المسرح، وعرض ما اتفقا واختلفا فيه من حيث المنهج والنظرية ولذلك جاءت المشكلة البحثية لهذا البحث في شكل التساؤل الرئيسي له وهو:

ما جماليات العرض المسرحي عند أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج؟

وانبثق منه عدة تساؤلات فرعية كالآتى:

- ما المقصود بجمالية العرض المسرحي؟
- ما عناصر العرض المسرحي وكيف تتكامل في وحدة فنية منسجمة؟
- من الملهمين المؤثرين في حياة أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج والمتأثرين بهم؟
- ما مفهوم المسرح عند آبيا وكريج؟

- ما مكانة ودور المخرج عند آبيا وكريج؟
- ما الأفكار التي نادى بها آبيا وكريج لتطوير المسرح؟
- ما الإنجازات التي حققها آبيا وكريج في المسرح؟
- ما أهم أعمال آبيا وكريج المسرحية ومؤلفاتهم؟
- ما أوجه الاتفاق والاختلاف بين منهج آبيا ومنهج كريج في المسرح؟

أهمية البحث:

تمثلت أهمية هذا البحث في النقاط التالية:

- عرض عناصر العرض المسرحي وأهمية توظيفها في المسرح بما يساعد في تطوره فسيهتم به العاملين بمجال المسرح.
- أدولف آبيا وجوردن كريج من أعظم مخرجي المسرح ويجب الاستفادة من نظرياتهم ومنهج كل منهما في المسرح .
- عدم وجود عروض مسرحية لأدولف آبيا وجوردن كريج يمكن مشاهدتها وتحليلها، وعدم توافر العديد من الصور لإسكتشاتهم سيجعل من هذه الرسالة مرجع لكل من أراد دراسة أعمالهم ونظرياتهم.
- الاعتماد في الدراسة على العديد من المراجع الأجنبية وترجمتها يزيد من أهميتها وسط الدراسات الأخرى حيث تم الحصول على المزيد من المعلومات الخاصة بآبيا وكريج التي لم تكن موجودة في أي من الكتب والدراسات العربية.
- الوصول إلى الكثير من الصور الخاصة بتصميمات آبيا وكريج وتحليل لبعض العروض من خلال الكتب التي قاما بتأليفها وذلك يضمن سلامة المعلومات والتأكد من صحتها.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

- التعرف على عناصر العرض المسرحي وكيفية تكاملها وتوظيفها بشكل يخدم العرض ويرتقي به.
- التعرف على حياة أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج والمأثرين فيهم والمتأثرين بهم.
- التعرف على إعداد المسرح عند آبيا وكريج بما يشمله من (ديكور، إضاءة، ممثل، موسيقى) وتكامل هذه العناصر وتوظيفها في المسرح.
- توضيح دور ومكانة المخرج في مسرح آبيا وكريج.

- عرض أهم الأفكار التي نادى بها آبيا وكريج وإسهاماتهم في المسرح.
- التعرف على أعمال آبيا وكريج المسرحية ومؤلفاتهم.
- التعرف على أوجه الاختلاف والاتفاق بين منهج آبيا ومنهج كريج.

نوع ومنهج البحث:

ينتمي البحث إلى الدراسات الوصفية، واعتمد البحث على المنهج التاريخي للتعرف على تاريخ تطور المسرح وحياة أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج وأهم الملهمين في حياتهم، والمنهج المقارن للكشف عن نقاط الاتفاق والاختلاف بين منهج ونظريات آبيا وكريج، وتم استعراض جماليات العرض المسرحي لكل منهما وتأكيدها من خلال صور لتصميماتهما وتحليلها والتي تم الحصول عليها من خلال العديد من المراجع الأجنبية.

مجتمع وعينة البحث:

تتمثل عينة البحث فيما تمكنت الباحثة من الوصول إليه من نقد فني ومسرحي لأعمال كل من أدولف آبيا وإدوارد جوردن كريج في أدبيات المسرح والدراسات العلمية السابقة التي تقترب من هذا الموضوع، وصور التصميمات الخاصة بهم وتحليلها.

خطوات إجراء البحث:

١. دراسة وتحليل الدراسات والبحوث السابقة المرتبطة بعناصر العرض المسرحي، وكذلك جماليات عناصر العرض عند آبيا وكريج.
٢. جمع المادة العلمية الخاصة بموضوع البحث وتحديد المحتوى الملائم لمتغيرات البحث.
٣. ترجمة العديد من الكتب الأجنبية للحصول على معلومات مفصلة عن أعمال آبيا وكريج وإنجازاتهم في المسرح وكذلك الوصول إلى الكثير من الصور الخاصة بتصميمات آبيا وكريج وتحليل لبعض العروض من خلال الكتب التي قاما بتأليفها وذلك لضمان سلامة المعلومات والتأكد من صحتها.
٤. الإستعانة بالعروض والصور التي تم تحليلها ووضعها مع الإطار النظري جنبًا إلى جنب لتأكيد جماليات العرض المسرحي عند كل منهما.
٥. كتابة فصل يجمع بين آبيا وكريج وعن أول مقابلة لهما في زيوريخ، وعرض الخصائص الفنية لكل منهما والتي اتفقا في بعضها واختلفا في البعض الآخر.
٦. عرض النتائج وتفسيرها ومناقشتها.
٧. تقديم التوصيات والمقترحات على ضوء النتائج التي تم التوصل إليها.

مصطلحات البحث:

- **جماليات العرض المسرحي:** ترجمة وتفسير لنص درامي(نهاد صليحة، ٢٠٠٠، ص٨٢)، وتحويل هذا النص إلى منظومة متناغمة من المؤثرات المرئية والصوتية التي تحتوي المشاهد وتثير انفعالاته، هذه المنظومة معقدة ومتشابكة العناصر من إخراج وتمثيل وديكور وموسيقي وجمهور، وهي ليست مجرد عناصر مادية وآلية وتنظيمية، بل عناصر عضوية أيضاً تتفاعل فيما بينها لكي تشكل الجسم الحي لمنظومة العرض المسرحي، وبدون هذا التفاعل لا يوجد مثل هذا العرض، بل لا يوجد فن المسرح على الإطلاق(نبيل راغب، ١٩٩٦، ص٧٩)، يعرف الباحثون إجرائياُ جماليات العرض المسرحي بأنها تكامل عناصر العرض المسرحي من (ديكور، إضاءة، موسيقى، أزياء،....الخ) في وحدة فنية منسجمة تتوحد مع بعضها للوصول إلى عرض شيق ومعبر عن فكرة العمل المسرحي وتشبه أوركسترا العرض الموسيقي في تناغمها، وجمالية العرض المسرحي ونجاحه تظهر من خلال رد فعل الجمهور الذي شاهد العرض ومن تعليقاته وانفعالاته ومدى تأثره بالعرض المسرحي.
- **الرمزية:** هي التعبير عن الأفكار والعواطف والإيحاء بها عن طريق الرموز، قد تكون إشارة أو صورة أو كلمة أو نغمة لها دلالتها ومعناها المجرد، الذي يساعد على توصيل المفهوم والمزاج النفسي، وقد شهد المسرح رجالاً أفرغوا كل جهدهم في تأكيد الرموز في أعمالهم الفنية، سواء في الإضاءة أو المناظر، أو الموسيقى وكل فنون المسرح، وأهم هؤلاء أدولف آبيا وجوردن كريج، وقد نشأت الرمزية في أواخر القرن التاسع عشر في فرنسا، حيث جاءت بأفكار جديدة معادية للواقعية والطبيعية، وعلى صعيد الإخراج والعرض المسرحي ركز الرمزيون على الجوانب الروحية(أمين بكير، ١٩٩٩، ص١١٥).

جماليات العرض المسرحي عند أدولف آبيا :

إن العمل المسرحي قائم على ثنائية نص وعرض، المسئول عن النص هو شخص واحد (المؤلف)، لكن الحياة الدرامية لا تدب في عروق النص المسرحي إلا عندما يتجسد على خشبة المسرح وذلك لا يتم إلا عن طريق (العرض) الذى يتم إنتاجه من قبل مجموعة والتى تتمثل في المؤلف، الممثل، مجموعة مصممين (أزياء، إضاءة، ديكور، إكسسوار، ماكياج، موسيقى) والمخرج وهو المسئول عن جميع عناصر العرض المسرحي ومسئول عن تكاملها لخلق تركيبًا فنيًا جماليًا.

إهتم آبيا بالممثل ورأى أن الخداع المسرحي هو قوة إشعاع الممثل على خشبة المسرح، وهو لا ينظر للممثل على أنه حامل كلمة كما سنجده عند جاك كوبو، لكن الممثل عنده عنصر من عناصر التركيبة الشاعرية، الناتجة من التفاعل بين حركة الجسم الحي، وحركة الديكور والإضاءة على أن تكملها الموسيقى(جيمس لافر، ١٩٦٣، ص١٨٨)، وكان تصوره يعتمد على إدخال الجمباز الموسيقي في فن التمثيل لتصبح الموسيقى هي التي تتحكم بتعبير الممثل وليس الكلمة، وكان يحض الممثل ليكتشف بنفسه الإيقاع الموجود في سطور المسرحية وحدثها، لكي يخلق التآلف بين العنصر الزماني والمكاني(ج.ل ستيان، ١٩٩٥،ص٢٢٤).

يظهر ذلك في مسرحية (سيجفريد) الفصل الثانى، لم يعطي صورة مخادعة للغابة بل قدم تصور للإنسان داخل مناخ الغابة – فالحقيقة هنا هي الإنسان– ومن العبث أن نضع حوله أي عناصر خداع (فالديكور تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيلين "التصوير" من خلال النور والظلام، "النحت" من خلال الكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في الفراغ ولكي يعطى الممثل (الشخصية) أكبر فرصة للتطور علينا تقييم البعد الرأسي في الفراغ المسرحي(سعد أردش، ١٩٧٩، ص١١١) .

والأداء الصوتي للممثل بالنسبة له هو المعادل لصوت الممثل المغني والموسيقى في الأوبرا، وهذا يزيد من أعباء الممثل لأنه سيقتضيه إهتماماً خاصاً بالجوانب الموسيقية في أدائه الصوتي (من إيقاع وعلاقات بين الطبقات والأحجام الصوتية المختلفة)، ثم بالعلاقة الهارمونية بين الصورة الصوتية والصورة الحركية، ثم علاقة كل ذلك بالمناخ الذي يتحرك فيه أفقياً ورأسياً داخل الديكور المشيد من براتيكابلات وسلالم ومصاعد ومهابط ومن ألوان وظلال(سعد أردش، ١٩٩٨، ص١١٢).

ويتضح ذلك في الفصل الثالث من مسرحية (سيجفريد) المشهد الأول عندما تنزل النار من صخرة الفالكيرات ويتزايد تهديدها بالخطر وتنشأ عن الكشف الخلفي التدريجي عن أجزاء الجبل التي تمثل نارًا مندلعة وقد رسمت رسماً شفافاً هنا تكمن القضية إما الممثل إما الرسم. والتطور الحالي يخص أساسا درجة البيئة وعدد الأشياء التي يمكن أن تصورها دون الإضرار بالممثل كثيرًا(أوديت أصلان، ١٩٨٠، ص٦٧٠–٦٧١) .

يعتبر في مقدمة المتحمسين الثائرين على الإتجاه الواقعي في المناظر المسرحية، حيث يشكل إتجاهه الجديد ثورة في إيجاد الطريق الحديث لمفهوم المناظر المسرحية، فكل مناظره مرسومة ومضمونة بحيث تسير في توافق وإنسجام مع الممثل ذي الأبعاد الثلاثة الذي يتحرك

داخلها، وقد أكد وجود الدرج والمستويات والأعمدة والمعلقات المنسجمة للخطوط باعتبارها عنصر لا يمكن أن يستغنى عنها المسرح(فرانك م.هوايتنج، ١٩٩٤، ص٣٢٧)، فالمنظر المسرحي عنده تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيليين: التصوير (النور والظل)، والنحت (السلالم والمستويات)، فهو يرى أن لإعطاء حركة الممثل (الشخصية) فرصة أكبر للتطور، يجب ألا يتحرك على أرضية مسطحة، بل داخل تركيب من السلالم والمنحدرات وهو ما يمكن أن نعبر عنه بتقييم البعد الرأسي في الفراغ المسرحي، وهو بعد ذلك يلجأ إلى التصوير ولكن من خلال درجات اللون الواحد، دون أن يتجاوز ذلك تصوير وحدات زخرفية، وبوجه عام فإنه يبحث عن معمار مسرحي يكتسب من الحركة والموسيقى والإضاءة نوعاً من أنواع السحر الذي يوحي بالمناخ النفسي والحسي للصراع الدرامي(سعد أردش، ١٩٧٩، ص١١١).

وظهر تأثره بالرمزية بوضوح في تصوره للديكور المسرحي في مسرحية (بروميثيوس) لاسخليوس Aeschylus حيث ظهر بروميثيوس مقيداً بالأغلال إلى صخرة صممت بأسلوب لا صلة له بالواقع، إزاء سماء عريضة وسلم يملأ عرض منصة المسرح ويؤدي إلى موضع فرقة الأوركسترا، وفي النهاية أربع ستائر ترخي على منصة المسرح الغارقة في الظلام لتوحي بالمياه المتدفقة(اريك بنتلي، ١٩٨٦، ص٢٨).

كان تركيزه على الوحدة العضوية للمنظر المسرحي وتكامله، والتركيز على المعاني والدلالات التي تعطيها الصورة المسرحية للمشاهد، وكان يعتمد على الإضاءة في التحويل بين مفردات المنظر وتغييره إلى منظر آخر بالتحكم في إضاءته(جيمس لافر، ١٩٦٣، ص١٨٨).

ويظهر ذلك في مسرحية (تريستان وإيزولده) عند رفع الستارة تظهر شعلة كبيرة وسط المسرح، المسرح مضاء حيث يمكن التعرف بوضوح على الممثلين، يوجد بعض الخطوط التي لا تكاد تدرك تشير إلى الأشجار، تتعود العين تدريجياً على المنظر ثم يتضح شيئاً فشيئاً أن هناك كتلة من المباني مرتبطة بالشرفة، تبقى إيزولده وبرانكان أثناء المشهد الأول على هذا السطح وبينهما وبين مقدمة المسرح منحدر لا يمكن لأحد أن يحدد ملامحه، وعندما تطفئ إيزولده الشعلة يظهر ضوء شاحب لا تستطيع العين معه أن تميز شيئاً، تنطلق إيزولده بإنغمارها في هذا الظلام إلى تريستان وخلال هذا اللقاء الشاعري الأول يطلان على الشرفة وعندما يصل المشهد إلى القمة يتقدمان نحو الجمهور تدريجياً وبشكل غير ملحوظ يتركان الشرفة ثم بخطوات واسعة ملحوظة يصلان إلى ما يشبه المصطبة قرب مقدمة المسرح، وبعد

أن تهتدأ لهفتهما بعض الشيء وتربطهما فكرة واحدة وعندما نكون في طريقنا لإدراك موت الزمن يصلان أخيرًا إلى أقصى مقدمة المسرح حيث نلحظ لأول مرة أن هناك مقعدًا بانتظارهما، إن السر كله ينحصر في ذلك الفراغ المظلم الذي يحيط بهما جعلنا لا نرى شكل الشرفة ولا القلعة وحتى المستويات المختلفة لأرضية المسرح كانت تلاحظ بصعوبة (Lee Simonson, 1932, p.362-363).

يرى أنه لا يجب أن نصب الإهتمام باللون والدهان على حساب وضع الديكور، ويعارض هذا التيار الذي كان قد ظهر في العصر الفاجنري، لأنه لم تكن الدراما بحاجة إلى الإيهام باللون، فهذه الدهانات تبقى أمام أعيننا للرؤية فقط(كمال عيد، ١٩٨٢، ص٤٤).

فقد كان يتم إهدار الألوان والموارد الخاصة بالمشهد من أجل تقديم تباين جميل للضوء والظل، فعلى سبيل المثال شرفة مظلمة مع سماء مضيئة في الخلفية، أو ربما زاوية من صحن الكنيسة تبرز هندستها المعمارية ونوافذها الزجاجية الملونة، حجرة رديئة اجتازها شعاع من ضوء الشمس، ساحة الفناء غمرت بظل بارد بينما يضيء ضوء النهار الطوابق العليا من المبنى. . . الخ، وعندما يتحرك الممثل أمام هذه القطرات المرسومة، يبطل تأثيرها.

يظهر ذلك في الفصل الثاني من مسرحية (بارسيفال Parsifal) المشهد الأول الذى يتمثل في زنزانة كلينجزور (Klingsor dungeon)، حيث لا يمكن أن يكون المنظر هنا عميق، لأنه سيتم تغيير المشهد الذي يليه بدون إقفال الستارة، وبالتالي تم وضع الخلفية عند الستار الخلفي بعيدًا جدًا عند الكواليس، مع وضع إطار مسطح في المقدمة يخفي الحواف والأجنحة، هذا الترتيب كان مناسب للعب بالإضاءة التعبيرية، ثم أعطى السطح في المقدمة دورًا إيجابيًا في تركيبه وذلك عن طريق تحميلهم بتفاصيل مشهدية رائعة. نتج عن هذا الاتحاد أكثر الخلفيات إثارة وسحرًا، لأن اللوحة لم يتم تقطعها، وبالتالي تمت استعادتها إلى قيمتها الأصلية. لكن الممثل ضاع هنا أكثر من أي وقت مضى لأن وجوده مقابل تأثير المنظر أبعد الممثل، ونجد دور الممثل والاكسسوارات كأنه سقط في زنزانة واسعة ومخيفة، فكل ما تبقى هو بعض اللوحات الزيتية المرسومة والمدهونة ببراعة. الساحر الشرير أصبح مجرد دمية وتمثيله غير ضروري، والظلال المزعجة في منزله زائفة، والشيء الحقيقي الوحيد هو الأوركسترا غير المرئية التي تدوي في الفراغ(Adolphe Appia, 1962, p.62).

يرى أن الإضاءة المسرحية عنصر درامي فني حي متجدد، ويعد أول من وضع نظريات عن الإضاءة في المسرح، والوحيد والأكثر تميزاً، بالرغم من أنه لم تكن لديه خبرة شخصية

بالمسرح، وتربيته كانت بعيدة تماماً عن عالم المسرح المحترف(كريستوفربو، ٢٠٠٩، ص١٤٧)، يعود الفضل له في إكتشاف الإمكانيات الدرامية والجمالية الكامنة لإستخدام الإضاءة في المسرح، فبعد أن كانت الإضاءة مجرد وسيلة إنارة لكي يرى المشاهد ما يجرى على المنصة من أحداث، أصبح لها دورها الكبير في نقل الأفكار والأحاسيس وخلق الجو النفسي المطلوب للعرض وأصبح لها القدرة على تحديد الأشكال وإبرازها وإعطائها قوة جديدة ومعنى جديد، ومازالت الكثير من الفروض التي وضعها تستخدم كقواعد نظرية وتطبيقية حتى اليوم(حماده إبراهيم، ١٩٩٦،ص٨١).

أضاف إلى الإضاءة فكرة عرض الصور بإستخدام ما يطلق عليه اليوم Gobos(كريستوفربو، ٢٠٠٩، ص١٥٥)، وجد آبيا في إستخدام الضوء الحرية نفسها التي قدمتها الموسيقى، حيث أن الضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية، فكما أن الموسيقى تحرر مزاج المشهد وتبرز أعمق المعاني العاطفية لمشهد ما، فإن حدة الضوء تستطيع أن تغير الموضوع وتضفي عليه كل المدلولات العاطفية(عباس جعفر، د.ت، ص٢٧٦).

يظهر ذلك في الفصل الثاني من مسرحية (تريستان وإيزولده) عندما تدخل إيزولده ترى شيئين فقط: المشعل المضيء كرمز لتريستيان، والفراغ المظلم حوله، فهي لا ترى حديقة القلعة التي تبعد عنها بمسافة في تلك الليلة المضيئة، فالأمر بالنسبة لها فراغ مرعب يفرقها عن تريستيان، فقط تظل الشعلة كما هي في مكانها دليلاً على انفصالها عن الرجل الذي تحبه، تطفئها في النهاية فيقف الزمن دون حركة، يتوقف الزمان والفراغ وأصداء العالم الطبيعي والشعلة ذات التهديد قد زالوا جميعاً، ولم يبقى شيء لأن تريستيان أصبح بين ذراعيها(فرانك م.هوايتنج، ١٩٩٤، ص٣٨٧).

سواء كان السبب راجعاً إلى الاختلاف الواضح بين الظلام الداكن وخفوت ضوء المشعل أو ربما بسبب تعقب أعيننا لخطوات تريستان وإيزولده، على أي حال فقد أحسسنا كيف غابت عنا بنعومة الأشياء المحيطة بهم، وفي أثناء أغنية برانجان يزيد خفوت الضوء فيميل إلى العتمة حتى يبدو شكل الأجسام غير واضح، يلمع فجأة ضوء أخضر خافت على الجانب الأيمن من مؤخرة المسرح: يكون الملك مارك ورجاله المسلحون قد بدأوا يقتحمون المكان ويزداد ببطء ضوء النهار البارد الذى لا لون له فتبدأ عين المتفرج أن تميز حدود المنظر ويبدأ لونه بالظهور بكل ما فيه من خشونة حينئذ يسيطر تريستان بعد جهد كبير على نفسه ويدرك أنه

بعد كل هذا على قيد الحياة فيتحدى ميلوت ويدعوه للمبارزة، لا شيء يغلف المكان البارد اللون الجامد كالعظم سوى كشاف واحد خافت الضوء كأول النهار ويبقى ناعماً غير وهاج والمقعد الخشبي عند أسفل الشرفة(Lee Simonson, 1932, p.362-363).

تظهر نظريته في تصميم المشهد، وكيفية خلق فراغات لها مدلولات درامية وتشكيلية، في تصميم مسرحية بارسيفال Parsifal يقصد بالأشجار عندما تضاء من الخلف ويصبح الفراغ كتلة، أشجار الغابة المقدسة، وعندما يستخدم عنصر الإضاءة من الأمام ويقوم بإظلام الخلفية فيصبح الفراغ الخلفي بعيداً فتصبح الأشجار أعمدة المعبد، وهو بذلك يخلق أبعاد جديدة في التناول التشكيلي للمنظر وما يحمله من تناغم بين الفراغ والكتلة .

صار على مسار أستاذه وملهمه فاجنر حيث يعتبر الإضاءة من الوسائل التي تعطي للمكان والممثل قيمة تشكيلية كبيرة، وأفرغ الخشبة من الإكسسوار وجعل الإضاءة بديلاً عن الديكور، ويعد الضوء من أهم عناصر الإخراج التشكيلية، لذلك فقد أبهر الكثيرين بإستخدامه (سلايدات زجاجية ملونة) لإبراز الصور وفق وحدة ضوئية معينة، كذلك تغيير بيئة المكان من خلال إستخدامه للون الذي يتطلبه المشهد، وكانت هذه الأطروحات أخذت أهميتها الكبيرة على الممثل الذي إستطاع من خلال الألوان ومساقط الضوء الوصول لروح الشخصية التي يمثلها، وتحسب له أهمية إستخدامه للإضاءة المسرحية بأسلوب فني ولازال يطبق حتى اليوم، ويقال أن المخرجين إهتدوا إلى خلق الظلال المختلفة بأجواء العروض المسرحية بدلاً من إضاءتها إضاءة مسطحة ومملة بوحي من نظرياته(أحمد زكي، ١٩٨٩، ص٩٠).

فلقد كان الضوء بالنسبة له رسام المشاهد الأسمى، فقد كان الضوء ذا قيمة بالقياس إليه لما فيه من قوة الإيحاء التي أصبحت علامة تمييز لكل شيء فني. ويتضح ذلك في (ذهب الراين)، حيث يشير كيف يستطيع المرء أن يقدم إنطباعاً عن الماء من خلال الإحساس العميق، بالحفاظ على ظلام المسرح، وملء المشهد بغموض مبهم حيث لا تتحدد معالم الأشخاص، وفي (Die Walkure) الهواء الطلق لا يمكن أن يحس به إلا إذا كانت قمة الجبل منفصلة بوضوح عن الأرض المنبسطة الضبابية، وألسنة اللهيب في (Feuerzauber) تضئ ضوء قوي بصورة متقطعة، ويجب أن تنتهي مع الوقت المخصص لها في المقطوعة الموسيقية، أما الضوء في كهف البيريش فهو يستمد شعاعه من موقده فلابد أن تكون نوعيته مختلفة تماماً، حيث يعطي إحساساً بضيق وضآلة الضوء، وفي مسرحية (سيجفريد) فالدفين كانت ترافق بضياء الشمس وظلال الأوراق، أما الغابة أشار إليها بأغصان وجذوع أشجار

قليلة، وبذلك يرينا أن إنسيابية الإضاءة المسرحية تتناسب مع كل حركة يقوم الممثل بها، حيث يوضح كيف أن سيجفريد وهندنك في الفصل الأول يتناوبان الضياء والظل على حسب دور كل منهما من حيث الأهمية، ويشير أيضاً إلى أن كل جزء كبناية أو شجرة أو خلفية غرفة يمكن إبرازه أو شطبه حسب أهميته الدرامية أو تضاؤله(اريك بنتلي، ١٩٨٦، ص٢٧-٢٨) .

ظهرت موهبته في الموسيقى في سن مبكر، فالموسيقى كانت الفن الذي اختاره، فقد كان يحصل على نتائج متوسطة في جميع المواد ماعدا الموسيقى(Jean Mercier, 1932, p. 616)، في بداية حياته ركز على الموسيقى كروح للدراما ولكنه تحول بعد ذلك إلى التركيز على الجسد الإنسانى عندما أصبح ملم بنظرية جاك دالكروز، وكفنان موسيقي قدم الإصلاح في المسرح الإيقاعي، فقد إستخدم الإيقاع كوسيلة لتعريف أعماله، وإستخدم الموسيقى لتحديد وقت وحدة كل شئ يحدث على المسرح، فهي تعطي إيقاع موحد للعناصر المسرحية(Mahmoud Hammam, 1988, p.42).

ألف العديد من الكتب عن الموسيقى منها : (الموسيقى وفن المسرح، الموسيقى والإخراج، الموسيقى وتصميم المناظر، الموسيقى والميزانسين، الموسيقى والسيناريو، الموسيقى والإعداد المسرحي)، لديه الكثير من الموسيقى الألمانية الحماسية المعروفة ب "Schwarmerie"، ويقوم بتحليل دقيق للثقافة الفرنسية مبيناً كيف يمكن للموسيقى الألمانية إثارة الطبيعة الدينية لدى الموسيقيين الفرنسيين، وكيف يمكن تقليل الإعتماد الغريزي للألمان على الواقعية(اريك بنتلي، ١٩٨٦، ص٢١).

يرى أن الموسيقى تستطيع تنظيم عناصر العرض المشهدي كلها في وحدة إنسجامية متكاملة بطريقة تتجاوز قدرة خيالنا. ولكنها إذا لم تكن موظفة التوظيف الدرامي النابع من صلب الدراما فلا تفيد(كمال عيد، ١٩٨٢، ص٤٤)، وكان تصوره يعتمد على إدخال الجمباز الموسيقي في فن التمثيل لتصبح الموسيقى هي التي تتحكم بتعبير الممثل وليس الكلمة، فالموسيقى عنده عنصر رئيسي في العرض المسرحي، لا يقل أهمية عن الممثل والديكور، فيرى أنها شكل من أشكال الفن العلوي(ج.ل ستيان، ١٩٩٥، ص٢٢٤).

يظهر ذلك في مسرحية (روميو وجوليت) لحظة لقاء الحبيبين في قاعة قصر الكابيوليت حيث تخفت جميع الأضواء على الخشبة وتركزت حول الحبيبين واستطاع آبيا التعبير عن لحظة اللقاء وتأكيدها بالموسيقى(أوديت أصلان، ١٩٨٠، ص٦٧٠).

كانت خلفيته عن المسرح والسينوغرافيا من منطلق كونه مشاهد للدراما الموسيقية لريتشارد فاجنر، والمادية الواقعية لسينوغرافيا فاجنر في "festspielb" في بايرويث هي التي إختارها

كأرض لعرض طلباته الخاصة بالرفض والإصلاح، وكانت سينوغرافياته لدراما فاجنر الموسيقية كماكينات للعرض، تعرف وظيفتها وتبقى في خدمة الحدث الدرامي(كريستوفربو، ٢٠٠٩، ص٨٦-٨٨)، لذلك إنصب إهتمامه بخلق مكان لقضاء العرض الحي الذي كان يبحث عنه، كانت أفكاره عن السينوغرافيا يراها معظم قادة فناني المسرح في أوروبا، وكانت ردود أفعالهم متحمسة، وكان هناك مدح خاص لمشاهد أوبرا جلوك "Eurgdice and Orpheus" التي كانت تبدو كأنها تعرض تركيبة الحدث الدرامي وإدراكه المادي في الوقت والفضاء الذي حدده آبيا في "musik und Inszenie rung"" عام ١٨٩٩(كريستوفربو، ٢٠٠٩، ص٢٤٢)، لذلك قدم نيكولاي اخلوبكوف Okhlopkov المخرج الواقعي في المسرح الروسي في بداية عام ١٩٣٠ تجربة مسرحية في صالة مستطيلة الشكل، وأقام في وسطها منصة دائرية مرتفعة بضع درجات، كان يعبر بذلك عن أفكار آبيا المثالية التي تدعو إلى التخلص من القوالب القديمة للفضاء المسرحي(Richard and Helen, 1984, p.18).

بين آبيا لريتشارد فاجنر الذي كان أول من دعا إلى التكامل بين جميع فنون المسرح، والذي تعتبر أفكاره بمثابة علامات مميزة في تاريخ الإخراج، على أن الفضل يرجع له أكثر مما يرجع إلى فاجنر في تحديد معالم النظرية القائلة بضرورة إمتزاج المناظر والإضاءة والتمثيل والموسيقى وغيرها من العناصر في وحدة عضوية، وكان يحس على ضرورة تجسيم المناظر بأبعادها الثلاثة لكي تتواءم مع الممثل ذي الأبعاد الثلاثة، وقد تحولت الإضاءة بلمساته اللماحة إلى عنصر درامي فعال، يعمل على تقوية التأثير الدرامي لكل من الممثل والمناظر، وبضمها معه في وحدة متكاملة(فرانك م.هوايتنج،١٩٩٤، ص٢٠٢-٢٠٣).

دمج عناصر العرض بشكل فعال وبما يخدم أهداف المسرح، لم يتحقق بسهولة وذلك لأن كل فن منها يحاول أن يطغى على الآخر، فالموسيقى مثلاً تحاول الحد من تفاصيل الحدث المسرحي، أو يحاول الحدث المسرحي إضعاف الموسيقى وأن يفقدها تأثيرها، لذلك قام بإعداد الخشبة وكأنها ستستخدم لرقص الباليه، حيث أنه يبحث عن معمار مسرحي يكتسب من الحركة والموسيقى والإضاءة نوعًا من الإيحاء بالمناخ النفسي والحسي للصراع الدرامي(ج.ل ستيان، ١٩٩٥، ص٢٢٣-٢٢٤)، وبذلك فإن حركة الممثل يجب أن تخضع لقانون الموسيقى حيث الوفاق بين الزمان والمكان، والإضاءة تحول الفراغ المسرحي بمستويه الأفقي والرأسي إلى عالم حسي موحد – وفاق بين الزمان والمكان– فالإضاءة والموسيقى فقط هما المعبران عن كافة المظاهر، والممثل عنصر من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين

حركة الجسد الحي وحركة الديكور والإضاءة وتكملها الموسيقى(سعد أردش، ١٩٩٨، ص١١٠).

يرى أنه لابد من وضع المنظر المدهون في مكان قائم على الخشبة يسمح للإضاءة بأن تقع عليه، وعلى هذا فإن وضع الديكور يلعب دوراً هاماً بين الإضاءة المسرحية والمناظر المرسومة المدهونة، كما أن وضع الديكور يجب أن يكون في مكان بعيد إلى حد ما عن مصادر الإضاءة حتى لا تنفضح الرسومات المدهونة، ووضع الديكورات وتحديداتها تعكس إجتهادات ونشاطات التأثيرات الضوئية، فإذا ما دخل الممثل إلى خشبة المسرح فإن على الإضاءة والديكور، أن يكونا في خدمته من أجل الحصول على وحدة فنية تؤكد العلاقة العامة ولا تعرقل من تطور الدراما، هذه العناصر الثلاثة (الإضاءة، الديكور، المناظر المدهونة) لا يمكن أن تعمل وحدها في تكوين مستقل لكل منها، كما لا يمكن أن تنفصل واحدة عن الأخرى لأن ذلك يؤثر على العنصر الآخر وهو الممثلين على خشبة المسرح(كمال عيد، ١٩٨٢، ص٤٤).

إن آبيا أول من أصر على الأهمية القصوى للمخرج باعتباره الديكتاتور المسيطر على كل عنصر من عناصر الإخراج المسرحي، فهو يرى أن المخرج والذي يتضمن عمله في تنظيم الترتيبات المسرحية المتكاملة، يلعب في الدراما الموسيقية الشعرية دوراً سلطوياً، باعتباره الأستاذ المدرب الذي لابد له أن يدرك ما يقتضيه الإعداد المسرحي من دراسة مبدئية، وتوظيف كل عنصر من عناصر الإخراج المشهدي بغية خلق محصلة فنية(اريك بنتلي، ١٩٨٦، ص٤٢).

والمخرج يستلهم مكوناته بطريقة تدريجية نتيجة طبيعة عمله، فنجد إستلهام التكوين عند المخرج يختلف عنه عند النحات مثلاً الذي تصل إليه فكرة التكوين دفعة واحدة ثم يبدأ في تحقيقها، أما عند المخرج فرغم وضعه لنفس فكرة التكوين في البداية إلا أن مراحل عمله تتيح له التعديل والتغيير(كمال عيد، ١٩٨٢، ص٤٢). لم يستطع التفكير في عملية تعاون فنية لصناعة المسرح، وبالتالي قدم المخرج الفردي كمسؤول عن الإنتاج في المسرح، وهو يذكر أنه يجب أن تكون هناك ضرورة إتصال بين النية الدرامية وإدراكها المادي كأسلوب للإخراج، وذلك شيء أكثر أساسية من الحاجة إلى العلاقة بين المضمون وشكله، وكان مقتنعاً أن البناء الهرمي المنطقي للإنتاج المسرحي يجب أن يبقى ويجب أن يوجد كفن تعبيري لخلق إدراك حي لحركة درامية مركزية(كريستوفربو، ٢٠٠٩، ص١٥٢-١٥٣).

وتحسب له أهمية إستخدامه للإضاءة المسرحية بأسلوب فني ولازال يطبق حتى اليوم، وكان يرى أن المخرج والذي ينحصر عمله في مجرد ترتيب المناظر والمعدات المسرحية المجهزة سلفاً، سيكون له في الدراما الشاعرية Poetic drama دور الحاكم الطاغية في اللعبة، وسيكون عليه أن يقوم بأبحاث ودراسات طويلة ليتوصل إلى تصميم المناظر والمعدات المسرحية، كما سيكون عليه أن يوظف كل عنصر من عناصر الإنتاج المسرحي، بقصد إبداع تركيب فني موحد، وعليه لذلك أن يضع كل صغيرة وكبيرة تحت إدارته، وبوجه خاص الممثل، الذي غالباً ما يحتاج الأمر إلى السيطرة عليه جملة وتفصيلاً، ولا شك أن كل ما سيعمله المخرج سيكون راجعاً بالدرجة الأولى إلى ذوقه وتقديره الخاص، هذا المخرج سيكون قريباً كل القرب من شخصية قائد فريق الأوركسترا، وكذلك فإن تأثيره سيكون مغناطيسياً ساحراً"(سعد أردش، ١٩٩٨، ص١٠٩) .

النتائج

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

١-مهدت جهود آبيا وكريج لتأسيس نظرية "المسرح المسرحي Theatrical Theatre وهي النظرية التي يقوم عليها مسرح اليوم منذ وضع لها الأسس جيل كامل من الأساتذة والرواد، ابتداء من جاك كوبو في فرنسا وانتهاء بيرتولد بيرخت في ألمانيا.

٢-من خلال التتبع لمفردات آبيا وكريج في المنظر المسرحي يظهر مدى الاهتمام الواضح لدراسة العلاقة البصرية والتي تعد مجالاً جديداً لفتح أبواب جديدة أكثر حداثة على المسرح، ومن ثم أصبح المسرح غير قاصر فقط على أنماط الدراما التقليدية، التي قد تتطلب قاعات نمطية أو خشبات ذات طابع إيطالي، وهذا ما نادى به كل منهما.

٣-نتيجة لما ذهب إليه آبيا وكريج في مسألة التوافق (correspondence) بين عناصر العرض، أدى هذا بشكل مباشر إلى وجود محاولات مختلفة لإيجاد مسرح شامل.

٤-رؤية كريج للعديد من الصور لتصميمات آبيا قبل أن يقابله في زيوريخ، يدل على مشاهدته لرسومات آبيا وتأثره بنظرياته قبل الإعلان عن نظرياته الخاصة في المسرح. ولكن دينس بابليه Denis Bablet يرى أن كتابات آبيا النظرية قد نشرت قبل كتابات كريج لكن لم يكن أي منهما على علم بأعمال الآخر .

٥-كثيرًا من أفكار آبيا طمست بسبب ترجمتها الألمانية الغير ملائمة، وساعد ذلك كريج لينصب من نفسه نبياً على المسرح .

٦-أعمال آبيا الخاصة بالفنون التصويرية graphic work تتكون فقط من حوالي مائة تصميم للمناظر والأماكن المتناغمة، وأعمال كريج حتى بعيداً عن أعمال الحفر على الخشب التي لا عدد لها وأعمال الحفر على المعادن ورسومه التوضيحية العديدة تتكون من عدد ضخم من تصميمات المناظر والملابس والاكسسوارات والرسوم الفنية، لكن أوجه التعارض الأعمق بين كريج وآبيا تتعلق بأمور نظرية.

المراجع:

أحمد زكي.(١٩٨٩). الإخراج المسرحي دراسة في عبقرية الإبداع المدارس والمناهج. ط١. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

إريك بنتلي.(١٩٨٦). نظرية المسرح الحديث. ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت. ط٢. وزارة الثقافة والإعلام. العراق. بغداد. دار الشئون الثقافية العامة.

أمين بكير.(١٩٩٩). في الحرفية المسرحية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أوديت أصلان.(١٩٧٠). فن المسرح. ترجمة سامية أحمد اسعد. الجزء الأول. القاهرة. مكتبة الأنجلو المصرية.

بسنت عبدالحميد محمد.(٢٠١٥). الوظيفة الجمالية والدرامية للقناع في المسرح المعاصر. تطبيقاً على أعمال بريخت–جوردن كريج–أوسكار شليمر. رسالة ماجستير. أكاديمية الفنون. المعهد العالي للفنون المسرحية: قسم الديكور.

ج.ل ستيان.(١٩٩٥). الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق. ترجمة محمد جمول. دمشق. منشورات وزارة الثقافة. دراسات نقدية عالمية ٢٨. الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية.

جيمس لافر.(١٩٦٣). الدراما أزياؤها ومناظرها. ترجمة مجدى فرج. القاهرة. وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

حمادة إبراهيم.(١٩٩٦). العرض المسرحي بين الكلمة واللغات. القاهرة. الهيئة العامة لقصور الثقافة.

خلود خالد الرشيدي.(٢٠١٣). تقنيات المنظر المسرحي في عروض الخيال العلمي لمسرح الطفل في العالم العربي في الربع الأخير من القرن العشرين ١٩٧٥–٢٠٠٠. رسالة دكتوراه. جامعة حلوان. كلية الآداب: قسم علوم المسرح.

رضوا محمد عبد الحميد العشماوي.(٢٠١٣). دور فنون التصوير والنحت في إثراء الصورة البصرية للمسرح المعاصر. رسالة ماجستير. جامعة حلوان. كلية الفنون الجميلة: قسم الديكور. شعبة الفنون التعبيرية.

سعد أردش.(١٩٩٨). المخرج في المسرح المعاصر. الكويت. عالم المعرفة.

عباس علي جعفر.(د.ت). القيم الجمالية والفكرية للديكور المسرحي في الاتجاهات المسرحية الحديثة. مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية. المجلة ٥/العدد١. جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة: قسم الفنون المسرحي.

فايز زيد السهيل.(٢٠١٦). توظيف عنصري الإلقاء والارتجال بين إخراج العروض المسرحية والتليفزيونية في دولة الكويت. رسالة دكتوراه. جامعة حلوان. كلية الآداب: قسم علوم المسرح.

فرانك م.هوايتنج.(١٩٩٤). المدخل إلى الفنون المسرحية. ترجمة كامل يوسف وأخرون. مراجعة حسن محمود وسعيد خطاب. تقديم سعيد خطاب. القاهرة. دار المعرفة.

كريستوفربو.(٢٠٠٩). المسرح والعرض والتكنولوجيا تطور السينوغرافيا في القرن العشرين. ترجمة هبة عجينة. مراجعة نبيل راغب. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. القاهرة. وزارة الثقافة.

كمال عيد.(١٩٨٢). أدولف آبيا بين الإخراج والموسيقى. الاقلام. العراق. المجلد/العدد س١٧. ع٩. محكمة.

مروة همام علي محمد.(٢٠١١). عناصر التشكيل في عروض المسرح الشعبي المصري "دراسة تحليلية". رسالة ماجستير. جامعة المنيا. كلية الفنون الجميلة: قسم الديكور.

نبيل راغب.(١٩٩٦). النقد الفني. ط١. القاهرة. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.

نهاد صليحة.(٢٠٠٠). المسرح بين الفن والحياة. سلسلة مكتبة الأسرة. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وحيد فوزي السيد السعدني.(٢٠١٠). تأثير تغير الفراغ في المسارح المفتوحة على الصورة المرئية للعرض المسرحي في النصف الثاني من القرن العشرين "دراسة لنماذج مختارة". رسالة دكتوراه. جامعة حلوان. كلية الآداب: قسم علوم المسرح. شعبة الديكور.

وليد فايز عبدالحميد.(٢٠١٢). الاتجاهات الحديثة في التصميم الداخلي وأثرها على تشكيل العرض المسرحي. رسالة دكتوراه. جامعة حلوان. كلية الفنون التطبيقية: قسم التصميم الداخلي والأثاث.

Lee Simonson.(1932). Appia's Contribution to the Modem Stage. Theatre Arts Monthly. XVI. no.8.

Mahmoud Hammam.(1988). Rhythmic space and rhythmic movement: The Adolphe Appia/Jaques-Dalcroze collaboration. The Ohio State University.

Richard and Helen Leacroft.(1984). Theatreland Playhouse an illustrated survy of theatre building from ancient Greece to the present day. Methuen London and New York. first published.