السينوغرافيا مفهوماً ولغة مسرحية

د. عبد الله حسن الغيث
عميد المعهد العالي للفنون المسرحية – الكويت

المستخلص:

يتناول البحث فى مقدمته مفهوم كلمة سينوغرافيا كمصطلح مسرحى مرجعا أصل الكلمة للغة اللاتينية مما يعنى وجود مفهوم للسينوغرافيا عند الاغريق ثم عند الرومان في حين يتناول مفهومها فى عصر النهضة باعتبارها فن تصوير المنظور في حين فى القرن التاسع عشر ورغم ظهور المخرج لم تكن الكلمة مستخدمة رغم وجود دور للسينوغرافيا في هذا العصر ولكن بمفهومنا المعاصر في حين طلب كريج الاهتمام بالصورة و في القرن العشرين اصبح المصطلح يعني فن صناعة الصورة المسرحية.

بعد ذلك يركز البحث على المفهوم التفصيلى للسينوغرافيا في القرن العشرين بعتبارها لغة مسرحية ... وعنصرا اساسيا من لغات خشبة المسرح اى لغات العرض المسرحي خاصة بعد ظهور عروض تلغي اللغة المنطوقة وهو ما ادى الى زيادة أهمية لغة الصورة كبديل منطقي للغة المنطوقة.

كما يطرح البحث دور الاضاءة فى السينوغرافيا ثم يتم التطبيق على بعض العروض المسرحية العربية لتحليل دور الصورة المرئية السينوغرافيا فى كونها لغة مكملة ورئسية فى العروض ومن هذه العروض ضوء وظل (عرض بحرينى) والعرض الفلسطينى قصص تحت الاحتلال حيث أكدت السينوغرافيا على فكرة العروض واضافت لها لغة مرئية ممتعة وحاملة للفكر .

ABSTRACT

The research's introduction discusses the concept of "Scenography" as a theatrical term tracing back the word's origin to Latin, which means that the concept of Scenography exists in the Greeks and then the Romans. Moreover, the word was used in the Renaissance as the art of image perspective, while in the nineteenth century, and despite the appearance of the director, the word was not used although there was a role for Scenography but in out contemporary concept. However, Craig asked to give more attention to the image, and in the twentieth century the term became to mean the art of theatrical image making.

Later, the research focuses on the detailed concept of Scenography during the twentieth century as theatrical language ... and a basic element of the stage languages, considering it performance languages, especially after the emergence of performances that omit the verbal language, which highlighted the importance of image language as an alternative to verbal language.

Furthermore, the research discusses the role of lighting in Scenography and t applying it on some Arabic plays to analyze the role of the visual image (Scenography) as being a supplementary and basic language in the performances. The plays that will be analyzed are "Light and Shadow" from Bahrain and "Stories under the Occupation" from Palestine, where Scenography emphasized the idea of the performances and added an exciting visual language to it that consist of though.

المقدمة :

تعد كلمة سينوغرافيا مصطلحاً مسرحياً حديثاً انتشر في العالم العربي في فترة التسعينيات من القرن العشرين وأصبح الكثيرون يستخدمونها أحياناً كنوع من التباهي أو التأكيد على زيادة الاهتمام أو الثقافة بل أصبح المصطلح ملتبساً استخدمه البعض كبديل لمصطلح الديكور بل ظهر البعض يستخدمه متلازماً مع الإخراج كأن يكتب على العمل المسرحي سينوجرافيا وإخراج. والحقيقة أن المصطلح قديم قدم المسرح فمنذ ظهر الشكل المسرحي الغربي عند الإغريق والمصطلح موجود حيث "كلمة سينوغرافيا Scenographia مشتقة من اللاتينية Scenografia المشتقة بدورها من اليونانية Srenographia والكلمة حرفياً تعني فن رسم Graphien المشهد Skéné (1).

إذن فالكلمة هي اشتقاق من اندماج كلمتين لكل منهما معناها بحيث يصبح المعنى الاصطلاحي في ترجمته الحرفية فن رسم المشهد. ومع ذلك يبقى ذلك المعنى غير واضح فهل يعني المشهد المنظر المرسوم أم هل يدخل فيه رسم المشهد المسرحي الكامل؟ أي ما يحتويه من ممثل وبالتالي حركة وهو ما يدخل في صميم عمل المخرج.

والواضح أن هذه الدقة في المصطلح لم تكن موجودة في المسرح الإغريقي بشكل خاص بل وما تلاه من عصور حتى بدايات عصر النهضة وذلك لسببين أولهما أن العرض المسرحي كان يقدم من خلال المؤلف الذي كان يقوم بكل شيء بداية من الدور الأساسي للبطل مروراً بكل عناصر العرض وهو ما كان يجعله رجل مسرح يقوم بدور فناني عناصر العرض جميعاً بما فيها السينوجراف والمخرج بمعناهما المعاصر.

وبالطبع ظل هذا الحال في العصر الروماني الذي كان يتمثل في تقليد المسرح الإغريقي وكذلك ظل الوضع نفسه في العصور الوسطى التي سيطرت فيها الكنيسة على مناحي الحياة بما فيها المسرح الذي عاد للخروج من الكنيسة ليعود للحياة مرة أخرى .

في عصر النهضة استخدمت الكلمة "للإشارة إلى فن تصوير المنظور أي فن تنظيم الفن التشكيلي والهندسي بالنسبة للمدينة أو فن ديكور المسرح عندما يقتضي الأمر"(2)، ويشير هذا الاستخدام إلى أن المصطلح أصبح خاصاً بالفنان التشكيلي أو الرسام أو مصمم المناظر المسرحية بمفهومنا المعاصر.

ومع ذلك فإن "كلمة سينوغرافيا في القرنين السابع والثامن عشر لم تكن مستخدمة في فرنسا وكذلك في إيطاليا في لغة المسرح وذلك لأن مهنة معد السينوغرافيا لم تكن محددة فكل ما يتعلق بشئون الفرقة كانت تحكمه قرارات جماعية (3).

وقد ظل هذا الوضع أيضاً في القرن الثامن عشر رغم أن هذا القرن شهد فصلاً في مهام عناصر العرض خاصة حينما ظهر في إنجلترا دوق ساكسن ماينجن بادئاً فكرة عمل المخرج. لكن مع "بداية القرن التاسع عشر بدأت المهام المختلفة اللازمة لإعداد العرض المسرحي تتميز وتشكل كل منها خصوصية وإن كان لم يتحدث أحد عن معد السينوغرافيا(4)، ورغم ذلك أصبح هناك دور مختلف لمعد السينوغرافيا بدلاً من المفهوم الملتبس في القرن السابع عشر الذي جمعه مع الميكانيست حيث "اكتسبت كلمة مصمم الديكور Decorator معنى مختلفاً عن المعنى الذي كانت تعنيه في القرن السابع عشر إذ أصبح معناها الآن مصمم الديكور. على أية حال كان مصمم الديكور في القرن التاسع عشر رساماً، يصمم نماذج الديكور ثم يقوم بتنفيذها بالأحجام المطلوبة في مرسمه حيث يعمل عدد من رسامي الديكور. لذلك فمن المفهوم أن يسمى مصمم الجزء المرئي من العرض باسم رسام Peintr وليس مصمم السينوغرافيا(5)، ويبدو أن ذلك يرجع إلى أن الرسام كان يقوم بعمله بعيداً عن المسرح.

وفي نهايات القرن التاسع عشر وتحديداً حينما ظهر جوردون كريج وأدولف أبيا اللذان نادا بالتغيير يرى آبيا أنه "لابد من تحرير الصورة لامسرحية (المشاهد) من ضرورة إعادة خلفيات الفعل. كان عليها أن تغير مظهرها حتى يجسد كل عنصر منها العواطف المراد إثارتها كجزء لا يتجزأ من شكلها ولونها وتصميمها العام. إن الزخم التعبيري أي (التعبيرية) هو واحد من مصطلحات آبيا المحببة وقد أصبح حجر الزاوية، الذي أنشئت عليه تعاليم التعبيرية المسرحية المتأخر(6).

بينما طالب جوردون كريج بأن "الصورة يجب أن تتخطى الكلمة وأن تتبلور في الذاكرة مثل تلك الصورة التي يمكن تصديقها التي تقترحها كبداية لهاملت. غلالة ذهبية كبيرة ينبغي أن تغطي كل الفناء في حين تبرز جميع الرؤوس الساكنة من خلال الفتحات. لقد كانت لديه طريقة مادية صارمة في التفكير في الصورة (7).

وعليه كانت التبعية لمفهوم جديد للسينوغرافيا حيث كانت الثورة الحقيقية على السائد من خلال رفض الرسم والمنظور "وطالبوا بالعمل على الفضاء والجسد داخل إطار المكان وعلى الأبعاد. رفضوا كلمة وفكرة الديكور وتنسيق الديكور وهي كلمات مرتبطة بالسم لصالح السينوغرافيا التي اعتبرت تدخلاً شاملاً وكاملاً داخل حيز العرض(8).

وهكذا دخلت مصطلحات جديدة أيضاً لمصطلح الفضاء ليجعل من السينوغرافيا فناً كاملاً يقوم على صياغة الفضاء المسرحي وليس خشبة المسرح فحسب وذلك على اعتبار أن الفضاء المسرحي هو المكان الذي يشمل مكان الجمهور ومكان التمثيل معاً.

وقد أصبح مصطلح السينوغرافيا في القرن العشرين وحتى الآن يعتمد على لونها "فناً لصناعة الصورة المسرحية(9)، ذلك الأمر الذي جعل من سينوغرافيا العرض المسرحي هو العديد من التكوينات الصورية المتتابعة وهو ما جعل تفسيرات المصطلح تذهب إلى تحديد السينوغرافيا بأنها تشتمل على كل ما هو مرئي فهي "مفهوم يشتمل كل شيء موجود داخل إطار المنظر المسرحي من قطع ديكور ثابتة أو معلقة أو طائرة في فضاء المسرح حتى جسد الممثل وحركته والزي الذي يرتديه والإضاءة الساقطة عليه وعلى أجزاء الديكور الأخرى(10).

وإذا كان الأمر كذلك فإن المسرح كعمل جماعي يساهم في تكوين صوره العديد من الفنانين مصمم السينوغرافيا الثابتة وهي في الأساس المناظر ثم الملابس التي يرتديها الممثلون ثم تصور الإضاءة وتصميمها فيما يتلائم مع حركة الممثل والرؤية العامة التي يتصورها المخرج كقائد للعمل. ولذلك فإن التصور المبدئي يأتي من خلال جلسات ثنائية ثم جماعية بين المخرج وكل فنان من فناني العرض مثل مصمم الديكور والملابس والإضاءة ومصمم الاستعراضات إن وجد ومع الفنانين الممثلين حتى يصبح هناك تناغم ووعي بما يريد المخرج توصيله. ومن هنا يسعى الجميع لتكون المشاهد مجموعة من الصور التي أصبحت السمة الأساسية التي يتسم بها المسرح المعاصر.

فالمسرح المعاصر أصبح مسرح صورة اعتماداً على أن الصورة هي إحدى لغات العرض ويبدو أن ذلك جاء كرد فعل طبيعي باعتبار "أن الشك في كون اللغة أداة للتواصل قد تم التعبير عنه بانحلال الحوار الجدلي وبانحلال البناء المستقيم للحدث لصالح البناء المنحرف ولقد كان لهذا أثره في المنظر المسرحي فقد كان لزاماً أن تنشأ لغة تصويرية خاصة ومستقلة عن أي قصة معلنة وبهذا نال المنظر المسرحي حرية تكاد تكون كاملة ولكن صار مهدداً بالرغبة والمزاج بغض النظر عما إذا كانت هذه اللغة التصويرية رمزية أو أن بها مسحة ما بعد الحداثة(11).

إن غياب اللغة المنطوقة بداية من الشك في قدرتها على التعبير وهو ما حدث بعد الحرب العالمية الثانية هو ما أتاح البحث عن لغة جديدة وبالتالي أتاح فرصة تصدر عنصر السينوغرافيا باعتباره أساس الصورة للغة الغرض المسرحي. ولكنه في ذات الوقت ليس بمفرده أو بمعزل عن العناصر الأخرى لأن "المنظر المسرحي سيحصل على صلاحيته الحقيقية وصورته الكاملة فقط من خلال ارتباطه بعلاقة وطيدة مع الفنون الأخرى ومن خلالا حوار ناجح ودائم معها(12)

ولعل أبرز ما يعبر عن تصدر السينوغرافيا لعناصر العرض هي فنون ما بعد الحداثة خاصة تلك الفنون التي قامت على مسرح الجسد والمسرح الراقص والتي كانت نتاج لسببين الأول هو عدم قدرة اللغة على التعبير والشكل فيها بعد أن أصابت الحرب العالمية الثانية الإنسان بالذهول ولم يجد الإنسانة إجابة لتساؤلاته وهو ما أدلى إلى ظهور اتجاهات جديدة في المسرح وعلى رأسها العبث.

أما السبب الثاني فهو ما طرحته ما بعد الحداثة من العودة إلى الجذور الأولى حيث الاهتمام بالجسد الإنساني والعودة إلى البدائية حيث لغة الإشارة والتعبير بالجسد وهو ما أدى إلى مسرح الجسد والمسرح الطقسي وهو ما كان قد أشار إليه أنتونان أرتو بأنه مسرح المستقبل وهو ما اشترك معه مايرهولد الذي رأى "أن كل عمل درامي يحتوي على نوعين من الحوار أحدهما مهم خارجياً ويعني به الكلمات التي تصحب العمل والآخر داخلياً وذلك هو ما يجب أن يدركه المشاهد ليس فقط من خلال الكلمات وإنما وقفات الصمت، ليس في الصرخات بل في السكون، ليس في الحديث الفردي، ولكن في موسيقى الحركات التشكيلية(13).

لقد كان الحلم هو أن تكون هناك لغة تشكيلية تحمل دلالات ومعاني تقف جنباً إلى جنب مع اللغة المنطوقة وهو ما أراده أنتونان آرتو الذي انبهر بالرقص في جزيرة بالي وبقدرة الجسد على التعبير وعاد ليحلم "بلغة مسرحية نقية، قد تكون التجسيد المرئي والتشكيلي (14).

الإضـــاءة في السينوغرافيا:

إذا كان التشكيل هو أحد أهم عناصر السينوغرافيا الحديثة فإن الإضاءة عنصر أساسي في التشكيل حيث تقوم بالإضافة إلى دور الإنارة بدور تشكيلى لتحديد الظل والنور فى الصورة المرئية

وبذلك تكون الصوره المرئية لغة مسرحية قد تحمل رؤية المخرج وتفسيرات جديدة حيث تنطق السينوفرافيا كاملة بأشياء لا تستطيع اللغة المنطوقة التعبير عنها.

من هنا كانت السينوغرافيا فى المسرح المعاصر التى تبدأ من المنظر الثابت ثم تصبح لوحات متتاليه بدخول الممثلين للمشهد وتضافر كافة العناصر الأخرى مثل الإضاة والدخان والسحاب بل والمسمع تصبح السينوعرافيا لغة تكاد تنطق وتعد علامة لها مدلولها الذى يستطيع المتفرج أن يفهمه وبالتالى تصبح السينوغرافيا لغة من لغات خشبة المسرح المعاصر.

قصص تحت الاحتلال نموذج لسينوجرافيا المسرح المعاصر

تأتي السينوغرافيا في العرض كعنصر من عناصر الصدارة التي يمكن لنا اعتبارها مفتاح التفسير حيث "اعتمد العرض على تقديم صورة مرئية تضيف إلى مفهوم النص ومتنه الحكائي القائم على تتابع الحكايات التي هي في الأصل كما رأينا جميعها تعبر عن هموم الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال (15) هنا يلتقط مخرج العرض فكرة تحول الإنسان إلى مجرد خبر أي أنه أصبح شيئاً وهو كما يوضحه العرض في أكثر من لحظة خاصة في مشهد

الفتاة التي تسخر فيه من الواقع الخارجي ومن العالم الذي أصبح ينظر إليهم على أنهم مجرد خبراً فأصبح شيئاً عادياً أن يموت يومياً الكثيرون دون أن يهتز العالم فقد أصبح فعل القتل والموت عادياً ليتحول الإنسان إلى أخبار تتراكم في الجرائد من هنا كان اختيار الجرائد لتكون المادة الأساسية للسينوغرافيا معتمداً على تحقيق المعنى من خلال دلالة الجرائد التي يصوغ بها فراغ الخشبة حيث "توظيف ذلك الفضاء المسرحي المكون من تلال من أوراق الجرائد والمجلات وجسد محشو بأوراق الجرائد أيضاً مشنوقاً ومعلقاً في الفضاء ومن تحت تلك التلال يخرج أبطال العرض ليقص كل منهم حكايته بعد أن أصبح مجرد خبراً عادياً أو سطراً بالجريدة لقد اختنق الجميع بأوراق الصحف وفي النهاية أيضاً يدخنون تحتها بعد القصف الجوى المدمر. ولكنهم لا يستسلمون وتظهر أيديهم مرتفعة للسماء شامخة بأمل استمرار المقاومة (16).

إن استخدام المخرج للسينوغرافيا من خلال الجرائد هو علامة لها دلالتها التي لا تتوقف عن مجرد كونها جرائد تخنق الجميع ويدخلون أسفلها فبداية من خلال أسلوب السخرية الذي ينتهجه العرض فإن فكرة الجرائد تنتج من النص نفسه الذي يؤكد أن الجميع تحول إلى أخبار والجرائد هي التي تحمل هذه الأخبار ولذلك فالفتاة حينما تجلس وسط أكوام الجرائد وفي شكل ساخر تقرأ الأخبار المتراكمة حولها –والتي تعني في هذه اللحظة كثرة الشهداء– فإنها تقرأ الأخبار بشكل ساخر وكأنها تذيع مباراة في كرة القدم حيث تشير إلى "استشهاد خمسة فلسطينيين ومقتل جندي إسرائيلي.. خمسة / واحد، مقتل طفلين فلسطينيين اثنين/ صفر(17).

ومن هنا تتعدى الجرائد كونها حاملة الأخبار إلى علامة أهم وأشمل وهي أنها تمثل أو تشير إلى جثث الشهداء التي تتكوم وتتراكم وتدفن في هذه الأرض بعد أن أصبحت مجرد شيء ليس حتى بالمفهوم ما بعد الحداثي ولكن بمفهوم أعمق فقد تحولت إلى خبر ثم ذكرى، لكن سينوغرافيا نزار الزغبي المخرج الفلسطيني تتعدى دلالتها وأيضاً توظيفها داخل نسق العرض كي تقدم لغة فنية تتناغم مع اللغة المنطوقة حيث تستكمل الدلالة وتتأكد بعد ذلك في المشهد الختامي عندما يسقط الجميع وهم شخوص المسرحية في غارة ويكون سقوطهم ممتزجاً بالجرائد التي تبدو من جهة أنها تعلن عن أخبار موتهم واستشهادهم ومن جهة أخرى تحول أجسادهم إلى جرائد هي في ذات الوقت تواصل مع جثث السابقين التي تمثلها الجرائد ولتتصاعد الدلالة بعد ذلك حينما تتحرك الأيدي من بين الجرائد وكأن الأرض التي احتضنت أجساد الشهداء تنبت من جديد أجيالاً تواصل مسيرة الانتفاضة والمقاومة. ولعل هذا الاستخدام لعنصر الجرائد في السينوغرافيا ودلالته يتأكد باعتبارها "تتجاوز أوراق الجرائد المتجمعة والمبعثرة في فضاء المسرح دلالتها لصحف تحمل أخباراً من داخل الأرض المحتلة لخارجها إلى أن تصبح مقابر يدفن فيها البشر بعد أو حولت قصصهم الدموية لمجرد حكايات مسطورة بالأخبار الملونة على صفحات صحف العالم (18) وبالطبع فإن هذه الجرائد تحمل أيضاً الرأي العام الآخر وتحمل مفاهيم ودلالات إدانة لوسائل الإعلام التي أصبحت تتعامل مع الدماء المتساقطة على أنها ليست سوى خبراً ومن تكرارها أصبحت أخباراً عادية ولذلك فإن "الجرائد المنتشرة في كل أرجاء المكان والتي ترمز بدورها إلى الرأي العام والكم الهائل من وسائل الإعلام التي لا تملك سوى التنديد والشجب والاستنكار بينما الرصاص منهمر على الأهالي في كل لحظة وفوهات المدافع والقنابل والطائرات تلتهم كل شيء من حولهم (19) وهو ما يعني أن للجرائد أيضاً دلالات أخرى تشير إلى إدانة موقف العالم من هذه الأعمال. في حين على الجانب الجمالي هي تحقق المتعة البصرية، من خلال تكوينات الجرائد التي

تبهر المتفرج، الذي يشعر بمتعة التأويل، والتفسير لدلالات الجرائد المتعددة، التي استطاع المخرج توظيفها. بل وإعادة التكوين من خلالها في أكثر من مشهد، منها المشهد الذي يدور في مكان يبدو أنه كازينو يلتقي فيه العاشقان. حيث تخرج من بين أكوام الجرائد منضدة وكرسيان، يلتقي الأحبة عليهما وهو ما يؤكد دلالات جديدة عن الإصرار على الحياة وسط هذه الأكوام من الأجساد الشهيدة، وحالة الموت التي تسيطر على كل مكان. وهو ما يتأكد أيضاً من خلال دلالات الجرائد باعتبارها إشارة للشهداء ومعنى للموت وتناقضها مع مشهد الفنان الموسيقي عازف العود الذي يترنم بألحانه وموسيقاه وسط هذه الكابوس.

" ذلك ما يفعله المعلم في الفصل مع التلاميذ. إن دلالات الجرائد كعلامات أيقونية تشير للموت، تتلاقى مع تقنية النص القائم على التناقض والسخرية، ولذلك فهي – أي الجرائد بمعناها الذي تحولت إليه في العرض– هي أيضاً جزء من أسلوب التناقض، حيث تبقى هي علامة للموت في حين يقابلها عالم الشخصيات من خلال الملابس التي ترتديها الشخصيات، وهي هنا ملابس الحياة اليومية، ورغم أن الملابس يغلب عليها اللون الأسود خاصة في التيشيرت عند الممثلين إلا أن هناك إشارات توحي بأنها ملابس الحياة اليومية، خاصة في استخدام بعض القطع مثل الطاقية أو التيشيرت الأبيض أو الأصفر، ودرجات اللون الأسود منها الرمادي، وبما تتداخل معها الإكسسوارات، مثل العود وحقيبة المدرسة وغيرهما، وجميعهم يقدمون عالم الحياة مقابل عالم الموت، من خلال الجرائد لتصبح هذه المقابلة عنصراً هاماً وأساسياً في طرح خطاب العرض، الذي يعتمد على استكمال عناصر العرض بعضها البعض في تناغم وهارموني، بحيث يصبح كل عنصر مكملاً للآخر ، ولايمكن الاستغناء عن أحد هذه العناصر ، فهي في النهاية كل متماسك داخل بنية خاصة للعرض تجعل من عناصر نسق متناغم. (20)

أيضاً استخدام فكرة الجرائد بهذا الكم الكبير الذي كون مناطق كثيرة من فراغ الخشبة وجعل هناك كتل من الجرائد كل ذلك أعطى حرية أكبر للمخرج في العرض بتعدد الأماكن وتغييرها دون مشاكل أو دون لحظات إظلام مما ساعد على تدفق إيقاع العرض والانتقال من مكان لآخر ومن زمن لآخر بسهولة وبحيلة فنية لا تخلو أيضاً من الطرح الفكري لخطاب العرض.

العرض البحرينى ضوء وظل نموذجاً

البناء في ضوء وظل

من الواضح أن سليمان العريبي كتب نصه من أجل العرض الذي يخرجه بنفسه وهو سيناريو صوري يعتمد على الصورة المرئية التي يسعى من خلالها إلى تحقيق هدف موضوعه الإنساني الذي يعبر عن معاناة الإنسان في الحياة عموماً منذ أن جاء إلى الحياة وحتى موته.

لكنه يستخدم وسيلة صوتية خارجية حتى يفهم الجمهور موضوعه حيث نسمع الصوت الخارجى.

"هذا هو اليوم الرابع منذ أن أبحرنا..هذا هو اليوم الرابع وأنا على فراش من الخيش..الحشرات التي تقوم بشغب من حولي..والصراصير التي تتحرك بحرية على جسدي.. وتتساقط على رأسي هذا هو اليوم الرابع، والألم الرهيب يمزق جسدي لحمي تساقط (21).

إنها كلمات تعبر عن إحساس داخلي للشخصية إحساس، بالمعاناة، ووحشة الحياة بل وعدم آدميتها حيث يتحول الإنسان إلى طعام للحشرات بينما يعيش في وحدة وعزلة

ويعود هذا الصوت المتحدث فى مشهد أخر.

"لحمي تساقط..عدت لا أقدر على التنفس.. أسناني تساقطت..وفقدت حاسة التذوق..قدماي تقع، وعدت لا أقوى على السير..يدي إلتوت، وأصبحت كالمخلب..وجهي تغيرت ملامحه، ومعالمه، شعري تساقط لقد تعفنت تماماً، وليس بوسعي أن أحيا(22).

وهو مايؤكد مرور الزمن وهو ماترك أثره على البطل

"نظرت إلى نفسي في المرايا.. فأصابتني غاشية من شدة جمالي يطل على وجه الصباح العريض لابد أنه سمع صرختي بدا كأنه يريد التحدث معي فشجعته(23).

كذلك تستخدم أساليب التناقض بين لغة الصورة واللغة المنطوقة عبر الصوت المسموع.

"قلت له أريد مرآة قال نعم إننا في طريقنا إلى مستعمرة المظلومين.. إنها جزيرة في البحر لا يقترب منها أحد من البحارة.. يتشائمون منها(24).

هذا الأسلوب هو ما يزيد ."الأمر غموضاً لكنها في النهاية تبدو تفسيراً وتأويلاً من المتلقي الذي يكمل المعنى إنها رحلة الحياة الإنسانية التي يحاول فيها الإنسان أن يستمتع بها لكن هذه الحياة معاناة منذ لحظة الولادة وحتى لحظة الموت لحظة الدمار الإنساني والتحول إلى التشيؤ في الوقت الذي أصبحت اللغة التي يتحدث بها لغة عقيمة لا تعبر عن الواقع لذلك هي لغة ساخرة متناقضه ولعل ذلك يبرز الحالة التى"تنطوي على تعميق الأفكار الغرائبية(25)حيث يبدو الحدث من البداية إلى النهاية غريباً وغامضاً "حتى نهاية المسرحية التي يصل فيها البطل إلى تحطيم كل شيء من أجل إعادة صياغة أو تكوين المكان.. وهو ما يعني دلالياً محاولته لإعادة صياغة الكون الذي يعيش فيه لكنه في كل الأحوال لا يستطيع الخروج منه بل أصبح جزءاً منه كل ذلك يفك بعض من شفرات النص بالتالي العرض فيما بعد لتصبح السفينة مقابلاً للحياة والرحلة هي رحلة الحياة والرجل هو الإنسان أي إنسان يعاني في هذه الحياة منذ ميلاده وحتى رحيله لتؤكد معاناة البطل(26). حيث يعلن الصوت المسموع صوت البطل الداخلى

"أخرجت الريشة البيضاء وغمستها في دمي وقذفتها عليها مودعاً(27). وهي نهاية منطقية.

تلائم طبيعة الحدث الذى يعتمد على مابداخل الشخصية "ولعل أسلوب السيناريو الذي يجمع ما بين الصورة المرئية من خلال لغة الجسد والحركة والجو العام مع لغة الكلمات المنطوقة التي تأتي عبر الصوت هي تقنية يسعى من خلالها السيناريو إلى إيجاد متن حكائي للموضوع كما تلعب هذه الكلمات دوراً سردياً وكأن هذا الصوت هو الراوي رغم أنه في النهاية هو ضمير الرجل نفسه(28).

ورغم كل هذا الغموض فى الأحداث إلا أن وجود الصوت وهو ضمير الشخصية يكون اسلوبا دراميا بلغة واضحة عبر لغة الصورة والمسموع" إلا أن كل مشهد يبدو حالة للحظة ما، وذلك ما يصل إليه المتلقي في المشهد الثالث عندما تمتزج المؤثرات الصوتية مع لغة الجسد مع الصوت حيث خرير المياه والتراتيل شبة الدينية لتأخذنا اللوحة إلى هذا العالم الغامض لكن امتزاج المؤثرات مع الصوت توحي وكأن البطل انتقل إلى عالم آخر هو عالم السماء عالم النور والنار والأشياء الغريبة وهو ما يؤكد اعتماد السيناريو على تقنيات الحلم تلك التقنيات الغرائبية التي ظهرت في الدراما المضادة للطبيعية خاصة في السريالية حيث تتجمع أشياء غريبة مع بعضها البعض لتأخذنا كل لوحة إلى عالم في مكان وزمان مختلفين حتى يصل الأمر في اللوحة الرابعة إلى مناظر للأشباح بل وتكرار

الأشياء تبدو في حالة تشظي حيث تقوم اللوحة على صراع بين رجلين جميلين وشبح وتنتهي باحتلال الشبح للمركز والسيطرة على اللوحة. وبذلك يتحطم الجمال(29).

السينوغرافيا في عرض ضوء وظل:

سعى السينوجراف فى العرض لتحقيق الحالة الداخلية للشخصية وأستفاد من الأسلوب الغريب فى الأحداث لذلك عاد إلى أسلوب السريالية الذى يلائم هذا النوع" لذلك نجد أن المنظر المسرحي يعتمد على فتحة مسرح ضيقة بحيث تبدو وكأنها خشبة مسرح تقليدي لكنها صغيرة جداً مما يوحي بأن الخشبة الصغيرة ليست سوى حجرة ضيقة يعيش فيها البطل في عزلة عن الآخرين تبدو وكأنها الغرفة المظلمة في أعمال هارولد بنتر مثل الغرفة والخادم الأخرس أو مسرحيات بيكيت مثل لعبة النهاية وغيرهم (30). هذه الصورة يراها الناقد إبراهيم الحسيني "عبارة عن كوة ذات عمق محدود تشبه إلى حد كبير صندوقاً مقفولاً ناقص ضلع وهو الذي ينفذ بصر المتفرجين منه للفرجة وعبر حركات الإضاءة يتم تشكيل هذا الحيز الفراغي الضيق بجسد الإنسان المحبوس داخله وعن طريق محاولاته المتكررة للخروج منه (31).

وفى مثل هذه العروض التى تعتمد على لغة الصورة المرئية وهو مايجعل للسينوغرافيا عنصر الصدارة يكون الاهتمام الكبير أيضا بلغة الجسد بإعتبارها ضمن السينوغرافيا حيث" تكتمل السينوغرافيا بوجود الممثل الذي يمثل حضوره جزءاً من تكوين السينوغرافيا حيث تلك المساحة الضيقة للأداء التي تحتوي على جسد الممثل الراغب في الخروج لكن الحقيقة كما رأينا في التحليل الدرامي هي محاولات غير جادة لاستسلام الرجل بينما تظل هذه المحاولات الحركية في تضافرها مع الإضاءة لتشكل صوراً مرئية متعددة بحيث تبدو هذه الصور مجموعة من الصور المتتابعة التي تشكل سينوغرافيا كاملة متعددة. خاصة مع وجود شاشة عرض نكتشفها في لحظة متأخرة في العرض.

إضافة إلى جعل جوانب الفتحة المسرحية بدايتها وحتى العمق مصنعة من قوائم خشبية سهلة الحركة حيث طوال العرض تتحرك هذا التحرك يتيح لها دخول الضوء مكوناً ضوء/ ظل مستفيداً من الإضاءة الجانبية والسفلية بحيث تؤكد على لحظات جمالية مرئية وفي نفس الوقت تؤكد على الحالة النفسية التي يعيشها البطل (32).

ولأن السينوغرافيا فى العرض تسعى لكشف العالم الغريب للبطل خاصة عالمه الداخلى. فإن الإضاءة تكون "عنصراً أساسياً منذ البداية حيث إن الضوء في البداية يبدو كنافذة بها بعض الأشجار أو سلم خشب من الأشجار في حين الرجل يبدو وكأنه مقيداً وفي مشهد آخر تبدو على الشاشة جمجمة أسد ذات وجهين تحقيقاً للحالة الغرائبية الحلمية التي يطرحها السيناريو ويسعى العرض لتحقيقها بينما الإضاءة مركزة خاصة في نهاية المشهد على الشاشة لنكتشف أن الرأس ليست سوى هيكل عظمي للجمجمة ذلك الذي يؤكد من خلال الصورة المرئية بأن الظل يأكل الأشياء وهو ما حدث مع الرأس ليصبح دلالة الظل مقابل معنى الشر ومقابل للعزلة والمعاناة فالبطل هنا يعاني من الظل ويسعى إلى الضوء لكن الضوء قليل(33) ولتأكيد هذه الأحاسيس الداخلية للبطل ورحلة المعاناة والعزلة وسعيا لابراز فكرة الضوء والظل التى يسمى بها العرض تأكيدا على الجانب المادى الملموس للشخصية والجانب الداخلى لها نجد "في المشهد الثالث ومن خلال الإضاءة الشاحبة نستطيع أن نرى بقع ضوئية صغيرة تبدو وكأنها نجوم في السماء. وهنا تصبح المؤثرات الصوتية مثل خرير الماء والهمهمات والتراتيل وأيضاً استخدام الآلات الموسيقية الوترية خاصة الكونترباص مكملة للصورة المرئية/ المسموعة وهو ما يتأكد في مشهد الشبح والشاشة

حيث يظهر على الشاشة وجهان لرجلين في الشباب بملامح جميلة لكن الشبح يزيحهما ويحتل مكانهما في حين تبقى أشكال مربعة متعددة من خلال الإضاءة بينما تأتي النهاية معتمدة على تداخل الضوء مع شرائح تسقط من أعلى ذات ألوان حمراء وزرقاء وخضراء تعيد صياغة الخلفية من جديد تأكيداً على استمرار الصراع بين الضوء والظل.(34)

ولتكون لغة الجسد داخل إطار السينوغرافيا ومن خلال لقطات متتالية هى لغة تعبير عن "كيف يعاني إنسان عالمنا المعاصر من إزدواجية قاتلة ووحدة رهيبة تحاصره وتجبره على التشرنق رغم عدم رغبته أو بالرغم من حبه للحياة وللمشاركة وكراهيته للعزلة ولكن هيهات فإن التناقض يظل ومنذ البداية وحتى النهاية بين هذه الثنائيات والإزدواجية الكامنة في ثنايا ركائز وأركان هذا العالم بين الصورة والصوت بين القادم إلى الوعي عبر البصر أو عبر السمع وبالتالي بين الضوء والظل أو بين الحياة والموت وبينهما يولد الإنسان يتشرنق، ولا نجاة ولا أمل من هذه الثنائية العبثية(35).

وبذلك تتحقق مقولة أن السينوغرافيا هى كل ماهو موجود على خشبة المسرح بما فيه جسد الممثل.

المراجع:

1- آن سور جير: ، 2006سينوغرافيا المسرح الغربي، ترجمة: نادية كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ص 6.

2- المرجع السابق، ص 8.

3- المرجع السابق، ص 9.

4-المرجع السابق، ص 13.

5- المرجع السابق، ص 13.

6- إريك بنتلي: 1975نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشئون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ، ص 18.

7- بياتريس بيكون فالان: 2004، المسرح والصورة المرئية، جـــ1، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ص 91 8- آن سور جير: سينوغرافيا المسرح الغربي، م. س، ص 14.

9-. بياتريس بيكون فالان: المسرح والصورة المرئية، م. س، ص 24.

10- عايدة علام: مايو 2006؛ السينوغرافيا في المسرح بين ثبات المتخيل نصاً وتغير المتحقق عرضاً، جريدة الفنون، عدد 65، الكويت، ، ص 49.

11- فوكلر فولر: 2005، المنظر المسرحي، ترجمة: حامد أحمد غانم، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ص 27.

12-المرجع السابق، ص 31.

13- محمد زعيمه:2008 ؛ السمات التجريبية للمشهد المسرحى العربى ؛ رسالة دكتوراة غير منشورة؛المعهد العالى للفنون المسرحية القاهرة .

14- بياتريس فيكون فالان: المسرح والصورة المرئية، م.س، ص 25.

15- محمد زعيمه: السمات التجريبية للمشهد المسرحى العربى ؛ م.س

16- عمرو دوارة: المشاركة الفلسطينية بالدروة الثالثة عشرة، م.س، ص 15.

17- شريط العرض.

18- عايدة علام: 2001 ؛ تجريبية السينوغرافيا في مهرجان المسرح التجريبي، مجلة المسرح، عدد 153- 155 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ، ص 53.

19- شريف سمير: أغسطس- سبتمبر- أكتوبر، 2001، المسرح بين سمو القضية وبراعة التكنيك، مجلة المسرح، عدد 153- 155، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 64.

20- محمد زعيمه: السمات التجريبية للمشهد المسرحى العربى ؛ م.س ص138

21- نص العرض ؛ شريط العرض

22- المصدر السابق.

23- المصدر السابق.

24- المصدر السابق.

25- محمد زعيمة: السمات التجريبية فى المسرح العربى م .س ص 139.

26- أحمد خميس: 6سبتمبر 1999؛ في ضوء وظل البحريني، إبداع تقني وموضوع مكرر، نشرة التجريبي عدد 6،.

27- محمد زعيمه: السمات التجريبية للمشهد المسرحى العربى ؛م.س ص 139.

28- محمد زعيمه: السمات التجريبية للمشهد المسرحى العربى ؛ م.س ص140

29-محمد زعيمه: السمات التجريبية للمشهد المسرحى العربى ؛ م.س ص 140

30- المرجع السابق ص 140

31- إبراهيم الحسيني: 8 سبتمبر 1999،تنويعات على لحن مصمت، نشرة التجريبي، عدد 8، ص 11.

32- محمد زعيمه: السمات التجريبية للمشهد المسرحى العربى ؛ م.س ص238

33- المرجع السابق ص238

34- المرجع السابق ص239

35- محمد زهدي: 3 سبتمبر، القاهرة، 1999،أسرار بحرينية بين الضوء والظل، نشرة التجريبي عدد 3، ص 7.