DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/221-236

الرؤية الإخراجية وعلاقتها بالمقترح السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي – مسرحية الظلمة إنموذجاً

رامي سامح زكي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/8/20 ، تاريخ قبول النشر 2019/9/18 ، تاريخ النشر 2019/12/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث :

شكل تعاظم دور مصمم السينوغرافيا على حساب شخصية المخرج في المسرح العراقي ظاهرة واضحة تجلت في الكثير من العروض، الأمر الذي أستوجب الوقوف على طبيعة هذه العلاقة، وتحديد مساحة عمل كل منهما داخل العرض المسرحي، إذ يخوض ويركز البحث في تحديد العلاقة الإشتغالية بين الرؤية الإخراجية والمقترح السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي، إذ قسم الباحث بحثه على أربعة فصول، تناول في الأول (الإطار المنهجي)، مشكلة البحث، والتي حددها في السؤال التالي (هل إستطاع مصمم السينوغرافيا عن طريق مقترحه السينوغرافي إزاحة المخرج من مكانته بوصفه صاحب الرؤية الكلية، والمبدع الأول للعرض المسرحي؟)، أما أهمية البحث فتكمن بأنَّ الباحث شخَصَ المشتغلين في حقلي الإخراج والسينوغرافيا كأبرز العناصر المستفيدة من البحث، أما هدف البحث فأهميته تكمن في الوقوف على شكل العلاقة الإبداعية بين المخرج ومصمم السينوغرافيا في العرض المسرحي العراقي، ومن ثم قام الباحث بوضع حدود للبحث، وتحديد المصطلحات، ومن ثم تعريفها إجرائياً، أما الفصل الثاني (الإطار النظري) والذي تضمن مبحثين، تناول في الأول (تطور مفهوم الإخراج في صناعة العرض المسرحي)، في حين تطرق في الثاني إلى (الإنشاء البصري بين المخرج ومصمم السينوغرافيا)، ومن ثم أستعرض الباحث أبرز المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. في حين خصص الباحث الفصل الثالث لإجراءات البحث، وتضمن مجتمع البحث والذي حدده بمسرحية (الظلمة)، والتي أختارها بطريقة قصدية لتكون ممثلة لمجتمع البحث مستعملاً المنهج الوصفي في تحليل العينة، و قام الباحث بتحديد أدوات التحليل، ومن ثم تحليل العينة. في حين تضمن الفصل الرابع النتائج على وفق ما أفرزه الإطار النظري من مؤشرات، وأهم هذه النتائج هي : جاءت السينوغرافيا كمهيمن على النظام الإشتغالي للرؤية الإخراجية في أغلب لوحات الخطاب المرئي عن طريق المبالغة و الأستعراض التقني، الأمر الذي أدى إلى طغيانها على مرتكزات الرؤية الإخراجية، ومن ثم أنتهى الباحث بقائمة المصادر والمراجع إلتي إستعملها في إعداده لبحثه، وملخصٍ للبحث باللغة الأنكليزية.

الكلمات المفتاحية : (الرؤية الإخراجية، السينوغرافيا).

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، rami.sameh@ymail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المقدمة :-

عرَفَ المسرح العراقي عبر تاريخه الحديث مجموعة من المتغيرات فيما يخص نظم الإشتغال، والتي كانت نتاج لمجموعة من التحولات الإجتماعية، والسياسية، والثقافية التي طرأت عليه، إلتي أفرزت بدورها إشتغالات وتسميات لم تعهدها الساحة المسرحية المحلية من قبل، ومنها مصطلح (السينوغرافيا)، والذي أنتج خلافاً كبيراً بين المسرحيين حول المعنى الدقيق للمصطلح وكيفية إشتغاله، وتطبيقاته في العرض المسرحي، فالبعض ربطه بالمنظر، والبعض الآخر تجاوز في تفسيره عمل المخرج، والبعض الآخر أنساق وراء جمالية التسمية - أي مصمم السينوغرافيا أو السينوغرافر- ومن دون دون وعي كافي بماهية المصطلح، وحدود إشتغاله في العرض المسرحي، وتحديد عناصره بصورة دقيقة. الأمر الذي دفع بالكثير من المصممين إلى الإتجاه إلى الإخراج أعتقاداً منهم بأنَّ وجود المخرج يحد من إبداعتهم البصرية، وأنَّ وجود المخرج كسلطة أعلى في العملية الإبداعية يحول دون تقديم إبداعاتهم بالصورة الصحيحة، فضلاً عن الكثير من المخرجين الذين ذهبوا يصممون السينوغرافيا الخاصة بعروضهم إعتقاداً منهم بأنَّ وجود مصمم السينوغرافيا من شأنه أنْ يجرد العرض من أهدافه الأساسية بإتجاه الأستعراض الصوري، ومن ثم بروز شخصية المصمم على حساب شخصية المخرج. وبناءاً على ماتقدم صاغ الباحث مشكلة البحث إلتي حددها في السؤال التالي: (هل إستطاع مصمم السينوغرافيا عن طريق رؤيته الإبداعيه المتمثلة بالمقترح السينوغرافي من إزاحة المخرج من مكانته بوصفه صاحب الرؤية الكلية والمبدع الأول للعرض المسرحي؟). لذلك وجد الباحث ضرورة تحديد شكل العلاقة الإبداعية بين المخرج ومصمم السينوغرافيا في المسرح العراقي. إذ صاغ عنوناً لبحثه هو: **(الرؤية الإخراجية وعلاقتها بالمقترح السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي – مسرحية الظلمة إنموذجاً).**

أهمية البحث :

يفيد البحث المشتغلين في حقلي الإخراج، والسينوغرافيا، لما يتيحه لهم من معرفة تنظيرية فيما يخص علاقة المخرج بالمصمم إلتي من شأنها أنْ تكون مرجعاً لتجاربهم التطبيقية لاحقاً.

هدف البحث :

الوقوف على شكل العلاقة الإبداعية بين المخرج، ومصمم السينوغرافيا في العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث :

الحد المكاني : بغداد – المسرح الوطني .

الحد الزماني : 2014 .

الحد الموضوعي : دراسة الرؤية الإخراجية والمقترح السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات :

أولاً: الرؤية الإخراجية - The Vision directorial : وجد الباحث ضرورة تقسيم المصطلح على مقطعين هما :

الرؤية - The Vision: إذ يعرفها (لالاند) على إنَّها "إدراك بصري لواقع خارق، أو لوحي رمزي" (Laland, 2001, p1557).

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الإخراج - The Directing: ورد في (المعجم المسرحي) على أنَّه "تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور، وموسيقى، وإضاءة، وأسلوب الأداء، والحركة الخ. وصياغتها بشكل مشهدي، وهذه العملية يمكن أنْ تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقعيه"(Elias, 2006, p7).

ويعرف الباحث الرؤية الإخراجية إجرائياً على إنَّها: (تصور وطرح فكري جديد يشكل قراءة مغايرة للنص، إذ تعبر عن الرؤى الإبداعية للمخرج وفلسفته الشخصية المراد إيصالها إلى المتلقي عن طريق العرض المسرحي).

ثانياً : السينوغرافيا – Sinography : وتعرفها (باتريس بافيس) في (المعجم المسرحي) على إنَّها "كتابة في الحيز، أو الفضاء المسرحي"(Pavis, 2015,p 477).

ويعرف الباحث السينوغرافيا إجرائياً على إنَّها : (الصياغة البصرية للفضاء المسرحي الحاوي لحركة الممثل، و بما يضمن التعبير عن الرؤية الإبداعية للمخرج).

الإطار النظري

المبحث الأول : تطور مفهوم الإخراج في صناعة العرض المسرحي:

كان الفن المسرحي - قبل الإغريق- قد تمظهر عن طريق مجموعة من المظاهر المسرحية بصيغها المختلفة الطقسية، والإحتفالية إلتي قد رافقت الإنسان في المراحلة البدائية لوجوده، و لاسيما إنَّه عبر عن طريقها عن نفسه أمام الآلهة من جهة، وأمام الطبيعة من جهة آخرى، إلاّ أنَّ تلك المظاهر المسرحية بصيغتها المختلفة لم توجد من العدم، بل إنَّها قد خضعت حتماً للأبتكار، والتأليف، والتصميم، وحتى للإخراج من حيث التصاميم الحركية، فضلاً عن تصاميم المناظر، و الأزياء، والماكياج المستعملة في تلك الطقوس من قبل شخص، أو مجموعة أشخاص عملوا على صياغة تلك الأشكال بصيغها المختلفة لتشكل بذلك مرتكزاً أساسياً ضمن المرتكزات الحضارية لشعب ما، أو لمجموعة شعوب قبل أنْ تظهر مصطلحات كـ(المؤلف)، أو (الممثل)، أو (المخرج) أو (مصمم السينوغرافيا) بقرون عدّة .

حينما ظهر المسرح عند الإغريق بوصفه ظاهرة فنية مكتملة بعناصرها الجمالية، كانت عملية الإخراج تقع على عاتق مؤلف الدراما، ففي البداية – أيّ قبل ظهور الكتاب الثلاثة - كانت عملية التأليف، والتمثيل، وحتى الإخراج تقوم على الإرتجال، وخير مثال على ذلك (ثسبس الإيكاري)، إذ إنَّه كان يقوم بتأليف أغلب نصوصه، وإخراجها بطريقة إرتجالية مازجاً معه مجموعة من الحركات التعبيرية والإيمائية بغية توصيل أفكاره إلى المتلقي(See: Cheney, n.d, p52). وتطورت عملية صناعة العرض عند الإغريق عن طريق تطور عملية الإخراج بصورتها البدائية، فضلاً عن ظهور تصاميم تعكس البيئة المنظرية للعرض تمثل ذلك في إستعمال المناظر الثابتة والمتحركة، وتحقق ذلك التطور بصورة ملحوظة عن طريق (أسخيلوس)، والذي كان يقوم بتصميم (المناظر) الخاصة بعروضه، وكذلك التصاميم الحركية والإيمائية اللازمة لنصوصه عند إخراجها. إذ إظهر مقدرة كبيرة في الإخراج تمثلت في إضافاته الإخراجية على الجوقة تمثلت في إبتكاره لشخصيات راقصة وإضافة حركات، وتعبيرات، وإشارات صامتة لم تكن تؤديها الجوقة قبله (See: Habner, 1993, p66). كما تطورت صناعة العرض فيما بعد بظهور مؤلفين أخذوا على عاتقهم

مسؤولية تطوير الدراما تمثل ذلك عند كل من (سوفوكلس)، و(يوربيدس)، و من حيث عملية الإخراج فضلاً عن التطور الذي يخص التصاميم الخاصة بالعروض.

أما عند الرومان فإنَّ المسرح لم يؤدي ذلك الدور المحوري الذي إداه عند الإغريق، و لاسيما أنَّه كان قد خرج عن إطاره الديني الذي كان سائداً عند الإغريق، وأختص بمجموعة من الفرق التمثيلية إلتي امتهنت المسرح، إذ كان العرض يخضع تماماً لصاحب الفرقة أو ممولها آنذاك، إذ كان يمتلك سلطة وسيادة مطلقة على الممثلين تخولانه بعقاب ممثليه بالجلد، أو قد يصل الأمر لحد الموت (See: Habner, 1993, p66). كما كان لأصحاب الفرق الدور الرئيس في تدهور المسرح وإنحطاطه آنذاك، إذ "قطعوا الأعمال المسرحية المكتوبة بخط اليد اربباً اربباً بلا رحمة، إذ كانت تعرض بشكل تقليدي مستمر كل عام، قاموا بتقصير الحوار إلى الحد الذي جعل التراجيديا (المأساة) – بعد أنْ عملوا فيها بسكاكينهم لتقطيعها – تتكون من بعض المقاطع الإنشادية القصيرة، أو الأكثر طولاً، لتحل محل الحوار المحذوف، وكان يطلق عليها (Cartica)" (Habner, 1993, p67) .

كان مسرح العصور الوسطى أستعاد مكانته الدينية بدخوله إلى داخل الكنيسة إذ كانت عملية الصناعة الإبداعية للعرض تقع على عاتق رجال الدين بهدف تضمين العرض لمضامين دينية ترسخ التعاليم المسيحية عند المتلقي. إذ كانوا يقومون بتوجيه ممثليهم بكيفيات الأداء والإنشاد، وكان يعاونهم في عملهم أثنان، أحدهما لغرض تنفيذ الخدع المسرحية، والثاني لغرض توجيه الممثلين أثناء العرض من حيث أماكن دخولهم وخروجهم (See: Abdul Karim, 2013, p19). وبذلك فإن مسرح القرون الوسطى قد شهد بداية ظهور شخصية مصمم السينوغرافيا، وإنْ كانت الوظيفية المنوطة إليه انذآك هي (عمل الخدع) والمقصود بالخدع البصرية التي تكمل عمل المخرج، خاصة أنَّ طبيعة السينوغرافيا التي كانت تتطلبها تلك العروض كانت معقدة مقارنة بسابقتها، ولاسيما فيما يخص تعدد المناظر في العرض الواحد، إذ كانت المناظر ذات إستعمالات عدّة، وكان الممثل ينتقل من منظر لآخر طبقاً لتسلسل المشاهد ويرافقه في ذلك الجمهور (Othman, 2016, p115). كما أنّ وجود العرض في أماكن مغلقة فتح المجال لظهور الإضاءة، وأنْ كانت بصورتها البدائية، وعليه فإنَّ وجود مناظر متعددة ومتحركة فضلاً عن وجود إضاءة لتلك المشاهد كان قد مهد السبيل لتطوير شخصية المصمم عن طريق تعقد مهامه وتعددها داخل العرض.

كانت بداية ظهور سطوة الممثل على العرض مع ظهور كوميديا (دي لارتي) في (عصر النهضة)، إذ ظهرت في إيطاليا بحدود عام 1550 م بوصفها فن شعبي، وأستمرت لقرابة المائتي سنة أنتشرت خلالها في أنحاء مختلفة من اوربا، إذ خضع العرض إلى سيادة الممثل، ولاسيما أنَّ إبداع العرض كان يقع على عاتقه عن طريق إرتجالاته المختلفة على الشخصية، إذ كانت الشخصيات ثابتة آنذاك (رجل عجوز، البخيل، الغبي، ..الخ). إلا أنَّ الإرتجال كان يتم على مضمون الشخصية لا على شكلها الخارجي، و كما أنحازت صناعة العرض في العصر الإليزابيثي إلى المؤلف مرة آخرى مع ظهور كلاً من (شكسبير) في انكلترا، و(موليير) في فرنسا، إذ إمتلك الأول لشخصية الفنان الشامل، ولاسيما إنَّه كان المؤلف، والمنظم، والقائد للعرض المسرحي، كذلك كان الحال مع الثاني، والذي أظهر براعة كبيرة في توجيه الممثلين في التمارين، حتى وأنْ أدعى

البعض أنَّ توافر كل عناصر الصناعة من (فرقة للباليه)، و(الجوقة)، و(الأوركسترا) في فرنسا آنذاك ساعدته في عملية الإخراج (See: Abdul Karim, 2013, p19-20).

أما في القرن الثامن عشر، والذي كان امتداداً لحقبة المؤلف / المخرج عن طريق ظهور تجارب إخراجية مهمة لمؤلفين معروفين أمثال (غوته)، و(فولتير)، والذان أمتازا بقدرتهم الكبيرة على الإخراج فضلاً عن قدرتهما الكبيرتين على الكتابة. فالممثلون كانوا يأتون إلى (فولتير) من أنحاء مختلفة لإجراء التمارين المسرحية معه بهدف تطوير قدراتهم على التمثيل، أو بغرض عرض أدوارهم المختلفة عليه ليتسنى له تدريبهم عليها، ولاسيما إنَّه لم يكتفِ بتدريبهم، بل كان يمثل أمامهم في أغلب الأحيان ليريهم كيف يمثلون هذا المقطع أو ذاك (See: Habner, 1993, p89). كذلك كان الحال مع (غوته)، والذي كان يتطرق إلى الإخراج بصورة دقيقة عن طريق تعليماته الإخراجية الواضحة للممثلين، إذ يقول : ".... لا ينبغي على الممثلين أنْ يمثلوا و وجوههم (بروفيل)، أو ظهورهم للمتفرجين. لايسمح لهم كذلك بالتمثيل موجهين أدائهم نحو جوانب المسرح و كواليسه، ولكن دائماً ناحية المتفرجين" (Habner, 1993, p90). في المقابل أمتلك الممثل السيادة على العرض في أنكلترا، إذ تمثل ذلك في (دافيد غاريك)، إذ كان يقوم بتمثيل نصوص (شكسبير) وفقاً لرؤيته الذاتيه للنص. ذلك أنّ (غاريك) لم يكتفِ بتقديم الحدث الأصلي الموجود في النص، بل إنَّه كان يقدمه برؤيته هو بعد أنْ يقوم بتعديله و تشذيبه بما يتناسب وهدفه الشخصي، لا هدف المؤلف الأصلي (See: Ardash, 1979, p22). بما يضمن بذلك "خلق وبلورة النجم والبطل الأعظم بحيث يحمل العرض أسم جاريك فقط"(Ardash, 1979, p22) . نستنتج مما تقدم أنَّ غياب شخصية المخرج بمفهومها الحديث عن الفن المسرحي حتى منتصف القرن الثامن عشر، حول الصناعة الإبداعية للعرض إلى عملية إبداعية غير مستقرة، أيّ أنَّها كانت تخضع للشخص الأكثر إبداعاً، ونفوذاً في عصره سواء أنْ كان ذلك الشخص شاعراً، أو كاهناً، أو ممثلاً، أو حتى مفكراً، وفيلسوفاً، الأمر الذي من شأنه أنْ يقلل من عملية الإبداع ويحجمها فيما يخص الفن المسرحي، ولاسيما أنَّ تلك الشخصيات لم تكن متفرغة تماماً لعملية الإخراج، بل إنَّ الإخراج عندهم كان أشبه بالعملية الثانوية كونهم كانوا مبدعين في مجالات آخرى غير الإخراج، وعليه فإنَّ تطور الفن المسرحي، وتشعب تقنياته وتعقدها تتطلب ظهور شخصية منفردة ومتفردة في إبداعها لتتبنى العملية الإبداعية، ذلك أنَّ وجود شخص متخصص ومتفرغ في إبداع وتنظيم العمل الفني يضفي على العملية الإبداعية نتائج أكثر نضجاً واكتمالاً مما هو الحال بوجود أشخاص آخرين غير متخصصين.

مع بداية القرن التاسع عشر، وبداية دخول المسرح إلى عصر الحداثة كان هناك وعي شبه كامل بغياب المخرج عن العملية المسرحية. تمثل ذلك في أعلان (أميل زولا) لبداية عصر الطبيعية، وتحدثه في مقالاته عن المسرح واصفاً إياه بالمتدني والمتكرر من حيث الأفكار والمعالجات مطالباً بوجود شخصية عبقرية متفرغة تأخذ على عاتقها عملية الصناعة وتنقلها من حضيض الأستهلاك إلى فضاءات جديدة من الإبداع (See: Amal, 2009, p27-28). إذ يمكن عد منتصف القرن التاسع عشر تاريخاً لنقطة تحول في تاريخ المسرح، ولاسيما بعد أنْ دعت الحاجة إلى وجود الشخص المفكر، والمنظم، والقائد للعرض المسرحي نتيجة للتطورات والتعقيدات إلتي شهدتها عملية صناعة العرض نفسها من جهة، والتطور التكنولوجي

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الذي بدأ تدريجياً بإجتياح المسرح محولاً من عملية صناعة الدراما من العملية اليسرة التي من الممكن أنْ يقوم بها المؤلف، أو الممثل، أو حتى صاحب الفرقة إلى العملية المعقدة التي تتطلب حتماً وجود ذلك الشخص (المخرج) من جهة آخرى، تمثل ذلك مع ظهور (فرقة المانينغن) في (بافاريا)، ومخرجها جورج الثاني (الدوق ساكس ماننغن) الذي يمكن عدّه أول مخرج في تاريخ المسرح، إذ كانت سيادة المخرج على العرض المسرحي وصلت أوج عظمتها مع ظهور (الإتجاه الواقعي) متمثلاً في (قسطنطين ستانسلافسكي)، ولاسيما إنَّه نجح في تطوير الأداء التمثيلي واضعاً إياه في أسلوب ممنهج، بعد أنْ كان يستند على التجربة الذاتية للممثل، ومن ثم نجح في تخليص المسرح من القولبة و الكلائشية في الأداء التي كانت سائدة في وقتها، إذ طور (ستانسلافسكي) مفهوم الإخراج عن طريق الربط بين العمل الفني، وإبراز الدور الوظيفي للممثل، وتحديد كيفية إدارة الفرقة المسرحية بما يضمن تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني عن طريق السيطرة المطلقة للمخرج على عناصر العرض المسرحي(See: Abu Doma, 2009, p27) .

كانت الثورة على الواقعية سبباً رئيساً في ظهور مجموعة من المخرجين المحدثين والذين شكلوا تياراً مضاداً للواقعية كان بمثابة النواة الأولى لظهور تجارب إخراجية أولت الأولوية للجانب البصري على حساب ماهو لفظي كخطوة أولى في مغادرة الواقعية، الأمر الذي مهد لدخول الفن التشكيلي إلى المسرح، إذ شكل عاملاً رئيساً في بروز وظيفة جديدة في الفني المسرحي يتركز إبداعها في إنتاج الصور البصرية، ومن ثم كان ظهور (مصمم السينوغرافيا) عن طريق تلك التجارب الصورية، والتي شكلت حافزاً أمام العديد من الفنانين التشكيليين للإنخراط في الصناعة المسرحية فيما بعد، ولاسيما إنَّ تجاربهم الإخراجية قد تجاوزت مفهوم الإخراج الذي نادى به سابقيهم من المخرجين من رواد الطبيعية والواقعية، والذي يقوم على تقديم المضمون على الشكل، على إنَّ المضمون حتماً سيؤدي إلى شكل معبر، و ذهبوا يصيغون مفهوماً جديداً للإخراج يقوم على تقديم الشكل على المضمون، متضمناً التجريب والإبتكار فيما يخص نواحي عدّة من العرض، حتى بات التجريب بمثابة السمة الأساسية المميزة لعروضهم مفيدين من ظهور مجموعة من المدارس والإتجاهات الرافضة للواقعية كالرمزية، والتعبيرية، والدادائية، والسيريالية، واللامعقول، كما كان لتحول المسرح نحو الطقسية، والإنماط الأصلية، والتشاركية جرد كلاً من المخرج ومصمم السينوغرافيا من سيادتهم المطلقة على العرض ومنحها نحو الممثل المبدع/ الخالق، وهو ما تجلى بظهور مجموعة من المخرجين الذين منحوا الممثل ذلك الدور الريادي بعد أنْ فقد الممثل مكانته الأساسية في العرض المسرحي نتيجة للتجارب السابقة التي تعاملت أغلبها مع الممثل بوصفه كتلة – أيّ كتلة – متحركة في الفراغ، وكان من بين هؤلاء المخرجين (انتونان آرتو) في تجاربه في (مسرح القسوة)، و(ييجي غرتوفسكي) في (المسرح الفقير).

لما جاءت فلسفة مابعد الحداثة لتعلن عن عدم وجود ما هو مكتمل بذاته، تحولت عملية صناعة العرض في أغلب جوانبها إلى المتلقي، فالمتلقي بات – طبقاً لمابعد الحداثة – من يحدد طبيعة العرض، فضلاً عن معانيه، إذ إنَّ المعنى في مسرح مابعد الحداثة يكون متغيراً وفقاً لكل تفعيل آني جديد من جهة، و لكيفية إستيعاب كل متلقي على حده للتكوينات الجسدية والبصرية، ومايُنتج عنها من دلالات ورسائل مختلفة من جهة آخرى (See: Whit more, 2014, p18). وبذلك فإن سيادة المخرج فضلاً عن مصمم

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

السينوغرافيا على العرض قد تراجعت لصالح المتلقي وفقاً لمابعد الحداثة، وإنّ كانا يسهمان كذلك في صناعة العرض وبنسب مختلفة، يستنتج الباحث على وفق ما تقدم أنَّ العرض المسرحي بوصفه (صناعة) قد مر بمجموعة من المتغيرات على مستوى الصناعة نفسها، تلك المتغيرات كانت نتاج لمراحل ختلفة من الإبداع، والتي جاءت وفقاً لمتطلبات العصر والحاجة من جهة، فضلاً عن طبيعة التكنولوجيا المتاحة في كل عصر من جهة آخرى، إذ شكلت تلك العوامل مجتمعة المحددات الأساسية التي حددت بموجبها حق السيادة فيما يخص الشخص الأوحد المبدع، والمتحكم في العرض.

المبحث الثاني :

الإنشاء البصري بين المخرج ومصمم السينوغرافيا في العرض المسرحي:

يشكل الفضاء المسرحي نقطة الألتقاء الرئيسة فيما يخص الإشتغال التطبيقي لكل من المخرج ومصمم السينوغرافيا حتى وأنْ أختلفت الأراء فيما يخص الأولوية في تشكيل الفضاء من جهة، فضلاً عن مساحة الإشتغال الفضائي من جهة آخرى. إذ يذهب بعض المخرجين إلى إنّ أثر المخرج يقتصر على الأشراف على عملية تفسير النص إلى المتلقي، إذ يرى (جوفيه) إنّ الإخراج "هو خدمة المؤلف و معاونته بأخلاص حار حتى نجعل عمله محبباً إلى النفوس، وذلك بالسعي من أجل الحصول على النغمة والجو (Atmosphere) والحالات النفسية، إلتي تعتبر ينابيع حارة يجب أنْ تصل إلى المتفرج و تحرك مشاعره، و التي ربما لم يفطن إليها المؤلف، ولم يستشعرها" (Habner, 1993, p18). وبذلك فأنَّه يحدد عمل المخرج بتفسير أفكار المؤلف، وهو ما يحول عملية الإخراج من كونها عملية إبداعية إلى عملية خالية من الإبداع إلى حد كبير فيما يخص الإبتكار، إذ إنَّ الإبداع يقتصر هنا في كيفية نقل الأحداث الموجودة على الورق إلى الخشبة بكل تفاصيلها ومناظرها وشخوصها كما هي من دون تغيير، فيما يذهب البعض الآخر إلى أنَّ الإنشاء البصري يعد من صميم عمل المخرج بوصفه المبدع الأول والأخير للعرض المسرحي، إذ يرى (ألكسي بوبوف) إنَّ المخرج "هو الذي يوحد، ويشكل، ويوجه المواهب المتعددة في مجرى واحد للفكرة الفنية، ويعطي العرض المسرحي طابعه، ولونه، ونغمته الخاصة" (Popov, n.d, p31). وهناك فريق ثالث يذهب إلى ضرورة إيجاد وحدة عضوية بين كافة أفراد الطاقم بهدف تحقيق تكاملية فنية في العرض المسرحي، ولاسيما "أنَّ فن الإخراج هو جزء لا يتجزء من بين الأشكال الإبداعية إلتي تدخل في نطاق الفنون الإستعراضية، وعلى الرغم من أنَّ شخصاً واحداً يقوم بالأشراف على هذه العملية الفنية، فإنَّ هذا لايعني تفريغ الفنانين الآخرين المشتركين في العمل الفني من أسلوب التفكير الحر، أو وجود النشاط المشترك في مرحلة الإبداع الفني" (Habner , 1993, p58) في المقابل تميل طروحات الكثير من السينوغرافيين إلى الإعتقاد أنَّ عملية إبداع و تشكيل الفضاء هي من أختصاص مصمم السينوغرافيا حصراً، وأنَّ وجودهم نتيجة طبيعية لعملية تطور الفن المسرحي عبر التاريخ، ومن ثم فأنَّ ظهور مصمم السينوغرافيا أزاح بصورة طبيعية المبدعين الآخرين المسهمين في إنتاج العرض المسرحي على رأسهم المخرج نتيجة لتفوقه من الناحية الإبداعية على الآخرين،إذ أن تطور وتعقد الصناعة كفل له مسؤولية (الإبداع البصري) فيما أصبح عمل المخرج لا يتعدى عملية تحريك الممثل داخل المنظومة البصرية إلتي يقوم المصمم بإبداعها ومن ثم الأشراف على مراحل صناعة العرض، وهذا ما تؤكده (باميلا هاورد)، إذ ترى أنَّ "السينوغرافيون معماريو الفراغ الدرامي، وهم جزء من

الإخراج، فهم من يضعون إخراج الخشبة حيث يجب أنْ تكون وفقاً للون وتركيب الكتابة لفراغ الخشبة، أو الصورة البصرية للعمل"(Howard, 2002, p123). وعليه يرى الباحث انه لايمكن رفض أيَّ من التفسيرات والأراء التي وردت آنفاً، كون أنَّ كل ماورد من طروحات لم تأتِ من العدم، بل إنَّها كانت نتاج لمراحل مختلفة من مراحل صناعة العرض المسرحي عبر التاريخ، مما يجعل من بروز شخصية على آخرى داخل الصناعة الإبداعية نفسها شئ وراد الحدوث وفقاً لمتطلبات الحقبة الزمنية من جهة، ومتطلبات صناعة العرض من جهة آخرى.

لما كان عمل مصمم السينوغرافيا يقترب إلى حد كبير من الإخراج، الأمر الذي أدى بالكثير من السينوغرافيين بالتحول إلى الإخراج بعد أنْ كانوا عرفوا كمصممين مما مهد الطريق لظهور تجارب (السينوغراف / المخرج) في المسرح العالمي كما في تجارب (جوزيف زفوبودا)، إلاّ أنَّ جنوح بعض السينوغرافيين إلى الإخراج أدى إلى تجريد العمل المسرحي من جانبه الإنساني المميز له، عن طريق تحويل الممثل إلى مادة يعاد تشكيلها وفقاً لما يقتضيه الشكل الفني، فعلى الرغم من براعتهم الفائقة في إنتاج الأشكال البصرية، إلاّ أنَّ تجاربهم البصرية كانت في أغلبها مجردة من المشاعر الإنسانية المميزة للفن المسرحي عن طريق أصرارهم على تجريد الممثل من مشاعره وأحاسيسه وتحويله إلى كتلة متحركة في الفراغ شأنه في ذلك شأن الكتل غير الحية المتحركة الآخرى المكونة للشكل البصري. كما أنَّ ظهور بعض المخرجين ممن لديهم معرفة سابقة بالفن التشكيلي من جهة، ورغبة بعض المخرجين في تسيد العرض المسرحي بكافة جوانبه من جهة آخرى كان بمثابة الحافز الرئيسي لظهور تجارب (المخرج / السينوغراف) في الفن المسرحي كما في تجارب (جوزيف شاينا) و (روبرت ويلسون)، نستنتج مما تقدم أنَّ العنصر الإيجابي من ممارسة الوظيفتين معاً (إخراج وتصميم السينوغرافيا) من قبل شخص واحد يتمثل في الوصول إلى النتيجة المرجوة في تطبيق الرؤية الإبداعية بكافة تفاصيلها من دون تدخل، أو مشاركة من شخص آخر، إلاّ إنَّها تحصر عملية الإبداع في شخص واحد، الأمر الذي من شأنه أنْ يضعف من جماليات العرض نفسه، وعليه فإنَّ العرض المسرحي يرتقي فيما يخص جوانبه الجمالية فيما لو تعاون كلاً من المخرج ومصمم السينوغرافيا على تشكيل الفضاء وفق رؤية جمالية موحدة، "فخلق التناغم والتلاحم بين مفردات العمل الفني المسرحي يتطلب نظرة شمولية متوحدة لعناصر السينوغرافيا وجمالياتها بالاشتراك مابين المخرج والسينوغراف في رؤية متوهجة تعبر عن المعنى الكلي للعمل المسرحي"(Abd, 2018, p142)، فالسينوغرافيا مهما كانت مبهرة وضخمة فأنَّها تكون ميتة وجامدة بدون إبداعات المخرج الذي يمنحها صفة (الحياة)، عن طريق الممثل المتحرك عليها، ولاسيما أن السينوغرافيا "عمل غير كامل دائماً حتى يدخل الممثل في فضاء التمثيل ويلتحم بالجمهور"(Howard, 2002, p5). إذ أنَّ الكثير من المخرجين كانوا قد بنوا أمجادهم المسرحية على إبداعات مصمم السينوغرافيا، وهو ما تمثل في تجارب (ستانسلافسكي) حينما تعامل مع مصمم عروضه (سيجوف)، والذي عمل على تحقيق الدقة التاريخية في عروضه. كذلك كان الحال مع (مايرهولد)، والذي إفاد من إبتكارات واقتراحات المصممين الإبداعية في خلق سينوغرافيا متحركة، إذ لا يتحرك الممثل أمامها أو داخلها، وإنما يتحرك معها بوصفه كتلة متحركة إلى جانب الكتل المتحركة الآخرى. فضلاً عن تجارب (كاسبر نهر) السينوغرافية مع (بريخت)، والتي كانت نتاجاتها اعمالاً مهمة لبريخت، وعليه فأنَّ توحيد

الرؤية الفنية ضروري لنجاح كلاً من المخرج والمصمم، إذ "يجب أنْ يضمن المخرج والمصممون بإنَّ المنظر والمكونات البصرية الآخرى تمتزج لتشكل وحدة مستوعبة وإلا تنحرف وتصطدم وتؤدي إلى خلاف"(Whitmore, 2014, p174). إذ يقوم عدم الأتفاق أو الخلاف إلى تشتيت العمل الفني، ولاسيما أنَّ هدف السينوغرافي يكون ضخ أكبر قدر ممكن من الأشكال والصور البصرية، والتي قد لا تتفق أغلبها و رؤى المخرج، وأنْ كانت مبهرة في أشكالها، ولاسيما مع المخرجين الذين يلجأون إلى توظيف السينوغرافيا لتكون في خدمة الحدث الدرامي لا العكس، و كما إنه ليس من الضروري حدوث إستجابة كاملة بين المخرج والمصمم من حيث الرؤية، فضلاً عن كيفيات التطبيق، إلاَّ أنَّه من الضروري الخروج بنتائج مقنعة للطرفين عن طريق العرض نفسه، وإلا فلا جدوى من التعاون، يقول (لوسيانو دامياني) في ذلك أنَّ "إستجابة المخرجين للمقترحات التي تقدم لهم مختلفة، وغالباً مالايرون ما أرى، وعلى السينوغرافيين أنْ يعرفوا متى يسلمون ومتى يسيرون بوحي من فطرتهم الجمالية، و يحتاج المخرجون إلى وقت للهضم والتفكير حين تعرض عليهم الرسومات والأسكتشات والأفكار، ماقد يبدو واضحاً لفنان بصري مدرب لا يكون بالضرورة واضحاً للمخرج، وعليهم أنْ يعتادوا على القراءة والرسم"(Howard, 2002, p124). وعليه يرى الباحث أنَّ أفضل النتائج فيما يخص الإخراج والسينوغرافيا تتحقق فيما لو كانت هنالك رؤية جمالية مشتركة بين المخرج ومصمم السينوغرافيا بما يضمن تحقيق وحدة عضوية في العمل الفني، وهو ما يضمن كذلك بإن يكون العمل الفني نتاج عمل جماعي، لا نتاج عمل فردي، الأمر الذي يعززه من الناحية الإبداعية والجمالية.

مؤشرات الإطار النظري : -

1) أفرزت عملية صناعة العرض عبر التاريخ تحولات طبقاً لمتغيرات العصر المختلفة فيما يخص الشخصية المسؤولة عند إبداع العرض، وفقاً لطبيعة الحاجة لوجود المسرح من جهة، والتطور التكنولوجي المتاح في ذلك العصر من جهة آخرى، إذ إرتبطت كل حقبة بشخصية أساسية متسيدة على العرض المسرحي.
2) شكل ظهور شخصية المخرج نقطة تحول في المسرح العالمي، ولاسيما أنَّه إستطاع إزاحة سيادة المؤلف، ومن ثم الممثل على العرض المسرحي، والتي أستمرت لقرون عدّة .
3) كان لظهور الإتجاهات اللاواقعية في المسرح العالمي أثراً أساسياً في بروز شخصية مصمم السينوغرافيا، عن طريق إسهاماته الصورية / التشكيلية إلتي كان لها أثراً كبيراً في تحويل الفن المسرحي من ماهو لفظي بإتجاه ماهو مرئي.
4) تعاضم مساحة الإشتغال لمصمم السينوغرافيا في المسرح العالمي نظراً للتطور التكنولوجي الذي يقف إلى جانبه على حساب المخرج الذي تقلص أثره مقارنة بالأول.
5) إنَّ التجارب الفردية فيما يخص إبداع العمل المسرحي لم تظهر النتائج المرجوة منها، فيما يخص السينوغراف المخرج، أو المخرج السينوغراف، لإنَّ الأول يذهب بإتجاه تجريد العمل المسرحي من قيمه الإنسانية محولاً اياه إلى لوحة تشكيلية متحركة، أما الثاني فإنَّه يخضع العرض لرؤيته الفردية، وبذلك فإنه يجرد المسرح من عمله الجماعي ويصبغه بصبغة فردية ذاتية.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:- يشمل مجتمع البحث عرض مسرحية (الظلمة) تأليف (جالواي)، وإخراج (عادل كريم)، والتي عرضت ضمن مهرجان بغداد الدولي للمسرح – الدورة الأولى على خشبة المسرح الوطني في عام 2014.

ثانياً :عينة البحث :- أختار الباحث مسرحية (الظلمة) لتكون عينة البحث و بطريقة قصدية تسير بإتجاه تحقيق هدف البحث، و لتكون ممثله لمجتمع البحث.

ثالثاً: منهج البحث:- أعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة التي أختارها قصدياً لملائمتها لمريدات البحث .

رابعاً : أداة البحث :-

1. المؤشرات إلتي أسفر عنها الإطار النظري .
2. المشاهدة المباشرة للعينة من قبل الباحث .

خامسا: تحليل العينات:- يعتمد الباحث العينة التالية للتحليل وهي مسرحية (الظلمة).

تأليف : جالواي

إخراج : عادل كريم

سينوغرافيا : جبار جودي

دراماتورج : ثائر بهاء

تمثيل : منتظر خضير و نظير جواد

حكاية النص المسرحي :

إنَّ نص مسرحية الظلمة لـ (جالواي) يتشابه من الناحية البنائية مع نص (في إنتظار غودو) للأيرلندي (صاموئيل بيكيت)، ولاسيما أنَّ حكاية النص تدور حول العزلة القاتلة والإنتظار اللامجدي، إلاّ أنَّ فكرة وجود المخلص والمتمثل بـ(سفينة الأنقاذ) هي ما تحافظ على ديمومة الحياة في هذا الواقع المظلم، إذ القمع، والتهميش، والإستبداد، والظلم. فهذان الشخصان (كويل و مورجان) تائهان في الظلام، غير متحققان من وجودهما، فوجود كلاهما مرهون بوجود الآخر، مما يجعل عملية أفتراقهما شبه مستحيلة، كما إنَّ كلاً منهما يفجر طموحاته، رغباته، أحلامه، مكبوتاته، غرائزه، جنونه عن طريق الآخر، ولو على سبيل الحلم عن طريق مجموعة من المواقف، والأحداث، والصراعات المتبادلة بين هذا الثنائي، والمستمرة من دون جدوى، فليس هنالك سفينة أنقاذ، ولا مخلص فقط الإنتظار، ولا شئ غيره.

إشتغلات المخرج على مستوى الرؤية الإبداعية :

وظف المخرج الفضاء جمالياً عن طريق مطاردته المستمرة للفراغ، وإعادة إنتاجه بشكل يتفق وأهدافه ومقاصده، إذ كانت نقطة الأنطلاق من لحظة دخول الجمهور للعرض حيث الفضاء مكشوف للمتلقي من دون تسليط الإضاءة عليه، فلم يلجأ إلى فتح وغلق الستارة كونها تشكل عاملاً يحدد بداية ونهاية العرض، وهذا ما لم يرغب به المخرج إذ لم يرغب ببداية ونهاية واضحة تؤطر عمله الإبداعي كون عملية الإنتظار مستمرة وغير متلاشية، كما إنَّ المخرج قد أستغل التكوين السينوغرافي للمصمم بخطوطه العمودية

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والأفقية لخلق فضاءات عدَّة ومتغيرة للتعبير عن الأحداث من جهة، ولكسر رتابة الحوار المفكك من جهة آخرى، إذ يمكن الإشارة إلى أهم إشتغلات المخرج على مستوى الرؤية الإبداعية عن طريق مايلي :-

أولاً: الشاطئ والمنارة : وهو الفضاء نفسه الذي إقترحه المؤلف في النص الإصلي، إلاّ أنَّ المخرج أصبغ عليه الطابع المحلي عن طريق كم الجرائد المبعثرة والممزقة إلتي عمل مصمم السينوغرافيا على نشرها فوق خشبة المسرح (إشارة إلى كم الحوادث والأحداث التي طرأت على واقعنا)، والتي حولها بوساطة الإضاءة إلى شاطئ، وهنا نجح المخرج في تغيير مرجعيات الشاطئ عند المتلقي بمساعدة مصمم السينوغرافيا، إذ جعله شائطاً من الحوادث، والنكبات وجعل الممثلين (شرائح حياتية) عائمين به، بدلاً من ذلك الشاطئ المتعارف عليه بصورته الجمالية، أما (المنارة أو الفنار) فقد جسدها بوساطة الصقالات، إذ كان توظيفاً مثالياً للصقالات من قبل المصمم، إذ أضفى هذا الإستعمال قيم جمالية إلى العرض، ولاسيما إنَّ مصمم السينوغرافيا تعامل بدقة في خلق الصورة البصرية لهذا الجزء.

ثانياً: جهاز الفئران : والذي عمل المخرج على إبداعه عن طريق الصقالات، إلتي إعدها (مصمم السينوغرافيا) إذ عمل على تحويلها في مراحل مختلفة من العرض إلى جهاز للفئران، ليبين إنَّ الإنسان اصبح أشبه بالفأر الذي يخضع للتجارب المختلفة، وهنا يظهر مدى أتفاق المخرج مع مصمم السينوغرافيا في توظيف الصقالات في الكشف عن تلك الفكرة .

ثالثاً: المنبر: خلق المخرج من الصقلات فضاءاً شكله كمنبر للصلاة، إذ إفاد المخرج من الكتلة الضخمة إلتي شكلها مصمم السينوغرافيا، إذ إنَّه وظف جزءاً من تلك الصقالة (مربع من بين ست مربعات مجموع الصقالة) لذلك المشهد عن طريق الإضاءة الخضراء، وبحركة سريعة تحسب لمصمم السينوغرافيا عن طريق تحريك الصقالة بعكس عقارب الساعة (وهي حركة قصدية، أكد عن طريقها المخرج - بالإتفاق مع مصمم السينوغرافيا - بأنَّ الزمن لا يتقدم في هذا المكان، بل إنَّه يتراجع إلى الوراء) ومن ثم نلحظ ذلك الأنفجار الكبير الذي ينشأ أثناء الصلاة عن طريق أستمرار المصمم في تحريكه لتلك الكتلة المنظرية وأصباغها بالإضاءة الصفراء، ومن ثم نلحظ الممثل الأول، وهو يحاول البحث في الإشلاء عن ناجيين من ذلك الأنفجار.

رابعاً: الغواية : ففي المشهد التالي بعد مشهد المنبر لجأ المخرج إلى خلق فضاءاً معبراً عن بيئة ماجنة مختلة، غير متوازنة تحكمها الغرائز موظفاً من الصقالة (كغرفة نوم)، إذ إنَّ رجل المنبر (المؤذن) توجه بالفعل الجنسي نحو الشخص الثاني (المواطن العادي) بعد انْ قام الأخير بأغوائه، ومن ثم سرعان ما أسترد وعيه، و ذهب يسبح الله مستعملاً في ذلك حبل الأنقاذ (السبحة)، فالمخرج هنا أراد أنْ يؤكد على مقدار الإنحطاط الأخلاقي الذي ضرب ذلك المكان.

خامساً: الإذاعة : في مشهد الإذاعة إستعان المخرج بالمصمم لتحقيق الفرز الضوئي، مستعملاً ثنائية (الجرائد والصقالة) لخلق بيئة المشهد، إذ المذيع واقف وسط فوضى عارمة من الأحداث والأشلاء الموجودة داخل الصحف وخلفه معمار كبير يوجد شخص واقف فوقه يمثل السلطة.

سادساً: **السلطة** : في المشهد الذي يعلن فيه (منتظر خضير) نفسه رئيساً للملاحظين، ينسج المخرج فضاءاً موحياً بقصر كبير ومرتفع عن الجثث للحاكم (فوق الصقالة)، إذ يرفض الشخص الآخر (نظير جواد)

الإنصياع إلى رغبته في أنْ يكون رئيساً، عندها يجبره على طاعته، إذ يتحول القصر إلى عربة كبيرة يجرها الشخص الآخر (نظير جواد) وسط كم الجثث الموجودة على الأرض من دون أنْ يبدي أيّ قدرة على التغيير، ولاسيما إنَّ الحاكم يحكم قبضته على المحكوم ويقيده، بل إنَّه حتى يستغل وجوده ليعبر عن طغيانة، إذ أراد المخرج هنا التأكيد على فكرة مفادها أينما كانت السلطة كان الطغيان .

سابعاً: سفينة الإنقاذ : في المشهد الأخير وبتوظيف جمالي من المخرج يتخيل الممثل الأول (المواطن : نظير جواد) وصول سفينة الإنقاذ (سفينة ورقية)، والتي يجدها بين الأشلاء التي تملأ الفراغ، ويحاول أنْ يشق طريقه في البحر (الجرائد)، إلاّ أنَّ (رجل السلطة : منتظر خضير) يأتي ويدمر آخر حلم للإنقاذ (السفينة الورقية) منهياً بذلك آخر أمل لظهور المنقذ أو الخلاص، وهنا يعلن (المواطن) عن يأسه، ويقرر أنْ يستسلم للظلام الذي أبتلع كل شئ من حوله، وهي إشارة ذكية من المخرج للمواطن العراقي الحالي، الذي تعاقبت السلطة على قمعه على مر التاريخ الحديث، إذ أستسلم للظلام من دون أنْ يبدي أيّ فعل تجاه ما يحدث له من قتل وقمع وتهميش .

إشتغلات مصمم السينوغر افيا على مستوى المقترح السينوغرافي:

تعامل مصمم السينوغرافيا (جبار جودي) بحرفية عالية في إشتغالاته على مستوى الديكور والإضاءة عن طريق توظيفه لقطع لها إستعمالات معروفة عند الجميع (الصقالات)، وإعادة إنتاجها جمالياً بالشكل الذي يتفق و رؤى المخرج الإبداعية من جهة، ويكشف عن شخصية مصمم السينوغرافيا كعنصر أساسي في العملية الإبداعية من جهة آخرى. عن طريق تركيزه على إنتاج الحركة (حركة الصقالات) فضلاً عن حركة الضوء وتنويعاته اللونية، مشكلاً بذلك كتلة متحركة / متحولة دلالياً أسهمت جنباً إلى جنب مع الممثل في إنتاج المعنى في أجزاء كثيرة من العرض. إذ أظهر مصمم السينوغرافيا مقدرة كبيرة في إحتواء كل فضاءات العرض العالقة في ذهن المخرج وأتاح لها بيئة جمالية تؤكد حضور هذه الفضاءات وتأكيدها، فالتصميم الهندسي للصقالات من حيث طريقة ترتيبها أفقياً وعمودياً في الفراغ، و وجود سلالم للتسهيل الحركة، والتنقل في داخلها سهل من عمل المخرج، بل إنَّ المخرج راح يبدع الأشكال في الفراغ من دون عناء في إيجاد الفضاء الملائم لهذه الأشكال ولاسيما إنَّ المصمم قد صاغ الشكل المقترح للسينوغرافيا بالشكل الذي يضمن له أحتواء كل الأشكال والفضاءات التي من المفترض أنْ يحويها العرض. **إذ يمكن تأشير أهم إشتغالات مصمم السينوغر افيا على مستوى المقترح السينوغرافي للعرض عن طريق التطرق إلى أهم أسهاماته على عناصر السينوغر افيا، وكما يأتي:**

أولاً : الإضاءة : وظف المصمم الإضاءة بحيث كانت دقيقة ومعبرة عن المشهد المحدد، إذ إنَّه لم يلجأ إلى كشف الشكل تماماً أمام المتلقي، وإنَّما عمد إلى إظهار كل مشهد وإصباغه باللون المناسب المعبر عنه، إذ كانت حركة الإضاءة مميزة إذ اضفت قيم جمالية، وأسهمت في تأكيد وإيصال المعنى إلى المتلقي (حركة السفن، مشهد المنبر، مشهد الإنفجار، مشهد الإذاعة، مشهد الغواية، المشهد الأخير) كما أنَّه خلق من حركة العناصر التالية: حركة المنظر (الصقالات)، و حركة الإضاءة (تحريك الهيرس صعوداً ونزولاً، فضلاً عن حركة الإضاءة الجانبية، حركة الخشبة الدوارة) فضاءات عدّة في أزمان بسيطة (ثوان معدودة) بيئات متتالية سهلت من عمل المخرج من جهة، فضلاً عن اللمسة الجمالية التي أضفتها على الصورة البصرية

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

للعرض من جهة آخرى، إذ كانت إشتغالات المصمم بارزة فيما يخص الإضاءة، إذ إنَّه لم يتعامل مع الإضاءة بوصفها مصادر ثابتة للضوء هدفها كشف الشكل، وإنَّما وظفها بهيئة منظومة متحركة تسهم في بناء الشكل البصري للعرض وتسهم في إنتاج دلالاته شأنها في ذلك شأن الممثل، تمثل ذلك في حركة المصباحين المتماثلين في بداية العرض واللذان ساهما في الكشف عن بيئة العرض وأعطاء الإيحاء الكامل بهذا الفنار الذي يحيط به البحر، مع وجود سفن تقترب من الفنار توجه مصابيها وتبتعد بعيداً .

ثانياً : الديكور : كانت لمسات مصمم السينوغرافيا حاضرة فيما يخص الديكور، إذ لجأ إلى إنشاء كتلة ديكورية ضخمة متحركة على خشبة المسرح، ليتيح للمخرج مساحات إشتغالية عدّة في الفضاء عمودياً وأفقياً تضاف إلى مساحة الخشبة الفعلية الموجودة، كما أنَّ تصميم تلك الكتلة الضخمة، لتكون متحركة شكل عاملاً إيجابياً بالنسبة للإخراج، ولاسيما إنَّه أختزل بيئات عدّة كانت لتتطلب تحولات كبيرة على مستوى الديكور بحركة بسيطة، تمثل ذلك في حركة الديكور إلتي أوجدها مصمم السينوغرافيا (في مشهد الصلاة والأنفجار)، والتي اختزلت العديد من الفضاءات للمخرج، إذ إنَّها مكنته من الإنتقال من بيئة إلى آخرى في ثواني معدودة، وبحركة بسيطة (دوران كامل خلف عقارب الساعة) إذ كانت هذه الحركة كافية بالبوح بكل ما تحمله من معاني إلى المتلقي، إما المشهد الاخير، فأنَّه كان مشهد إستعراضي لمصمم السينوغرافيا بإمتياز، إذ إنَّه أراد أن يستبدل حركة الممثلين عند المخرج بحركة الديكور والإضاءة معاً عن طريق إستعراضه لمقدرته الكبيرة في تشكيل الفضاء، تمثل ذلك في الحركة الثنائية التي أوجدها بين الإضاءة والديكور، فالديكور يتفكك إلى ثلاثة أقسام يمين ويسار وعلوي (وهي قراءة لما سيؤول عليه الوضع الراهن) في هذه الأثناء فإنَّ الإضاءة ترتفع إلى الأعلى (بوساطة الهريس)، وتخفت تدريجياً معلنة عن هبوط الظلام على هذا المكان .

ثالثاً : الأزياء / الماكياج : لم يولِ مصمم السينوغرافيا أيّ أهتمام يذكر بالأزياء أو الماكياج، إذ لم يستعمل الأزياء للتعبير عن حالات معينة، وإنَّما كانت الأزياء أعتيادية، ومن ثم فإنَّها كانت خارج إشتغاله السينوغرافي كذلك الحال بالنسبة للماكياج.

رابعاً: المؤثرات الصوتية : لم يهتم مصمم السينوغرفيا بالمؤثرات الصوتية، على الرغم من أحتواء العرض على الكثير من المقاطع الصوتية، التي كانت ضرورية للتعبير عن البيئة المشهدية، بل كانت المؤثرات الصوتية من تصميم (ظفار احمد)، أي أنَّ مصمم السينوغرافيا لجأ إلى شخص آخر بوصفه (منسق للموسيقى) ليقوم بإنتقاء الموسيقى الصالحة للعرض، ومن ثم عمل المونتاج عليها لتكون منسجمة مع العرض، وهو ما لا يتفق ومفهوم السينوغرافيا الحديثة، والتي تفترض على مصمم السينوغرافيا أنْ يقوم بأحتواء كل عناصر السينوغرافيا من دون إستثناء .

أتفاق / إختلاف :

إنَّ أهم مظاهر الأتفاق والإنسجام بين الرؤية الإخراجية و المقترح السينوغرافي تمثل في توظيف الصقلات بما ينسجم ورؤية الطرفين في تشكيل صورة جمالية تخدم العرض وتعبر عن مضامينه في بعض المشاهد (كما في مشهد المنبر والأنفجار)، وهنا يظهر مدى الإشتغال الدقيق بين الثنائي منذ التمارين الأولى لمطاردة

وملء الفراغ الموجود في الصقالات كونها قطعة منظرية كبيرة وجامدة، وكانت ستكون عبئا كبيراً على المخرج لو لم يتواجد رفقته مصمم يمتلك خبرة في التعامل مع الكتل الكبيرة وطريقة توظيفها وتشكيلها جمالياً.

أما أهم مظاهر الإختلاف تجسد في رغبة المصمم في تجسيد رؤيته الذهنية للسينوغرافيا على حساب الرؤية الإخراجية للمخرج، تمثل ذلك في عدم مراعاته لأحجام الممثلين قياساً بالكتلة الديكورية المتحركة معهم، وكما إنَّ ضخامة الديكور والمتمثل بـ (ست صقالات مربوطة مع بعضها البعض) أجبر المخرج على تكثيف حركته داخلها لملء فرغاتها وأضفاء الحركة عليها، كي لا يشكل وجودها نقطة سلبية تحسب على المخرج (والتي كان متمركزة في وسط المسرح)، مضيعاً على المخرج حرية تشكيل الفضاءات الجانبية للمسرح، والتي وأنْ حاول المصمم تجنبها بالفرز الضوئي وعدم كشفها بوساطة الإضاءة، إلاّ أنَّ الفراغ القاتم الذي كان يملئ جوانب المنظر شكل عبئاً واضحاً على المخرج، الأمر الذي جعل من الصورة الكلية للفضاء المسرحي مشوهاً، إذ ظهر الممثل وكأنه كتلة صغيرة جداً (قزماً) داخل فضاء الخشبة من جهة، وداخل فضاء الصقالات (الكبيرة) العائمة في الفراغ الواسع (فضاء الخشبة) من جهة آخرى. لذلك كان لزاماً على المخرج أنْ يحدد حجم الخشبة بما يتلائم و فضائه الإشتغالي، من دون الأعتماد على مصمم السينوغرافيا في رسم الفضاء وتشكيل الصورة البصرية وفقاً لأهوائه ورغباته، ولاسيما أن الأخير عمل على فتح خشبة المسرح على إتساعها مما أدى ذلك إلى بروز فراغاً كبيراً في جانبي الصقلات طوال فترة العرض، ولم يصغر من مساحة الخشبة أرضاءاً لرغبته في الإستعراض في المشهد الأخير وفتح الصقالات على الجوانب، والذي كان مشهداً إستعراضياً أكثر من كونه مشهداً جمالياً، فحتى وأن كان ذلك الأستعراض مهماً فكان بإمكان المصمم البحث عن طريقة آخرى للقيام به من دون أنْ يحمل المخرج أعباءاً أضافية، كما أنَّ ما يؤخذ على مصمم السينوغرافيا هو إكتفاءه بعنصرين من عناصر السينوغرافيا فقط، وهما (الإضاءة والديكور) ولاغياً بقية عناصر السينوغرافيا، والتي لو أتفقنا بأن وجودها غير ضروري في هكذا أنواع من العروض التي لا تتطلب بالضرورة وجود أزياء وماكياج وملحقات من نوع خاص، إلاّ أن الملفت للنظر هو وجود منسق للموسيقى في العرض وهو (ظفار احمد) فضلاً عن وجود مصمم للسينوغرافيا .

النتائج البحث

1) إنطلق المخرج في رؤيته الجمالية للعرض من رؤية المؤلف، إلاّ أنَّه عمل على إعادة إنتاجها بالشكل الذي يتناسب والواقع الحالي المعاش، عن طريق تمرير بعض المفردات والأحداث إلتي تعكس الواقع الحالي من خلال العرض.
2) خضعت الرؤية الإخراجية إلى منطقة السينوغرافيا، مما أستدعى ذلك إلى تأسيس حركة الممثلين وفقاً لمعطيات الفضاء السينوغرافي.
3) إرتكز الفضاء السينوغرافي على عنصري الإضاءة والديكور بشكل أزاح العناصر السينوغرافية الآخرى.
4) ولدت مفردات الديكور الضخمة دلالات أحالت ذهنية المتلقي إلى تضائل الممثل وحركته أمام الكتل الديكورية الضخمة، مما أستدعى ذلك إلى أرتحال دلالي أسس إلى أرباك النظام الجمالي للرؤية الإخراجية.

5) تموضع الإشتغال الجمالي في بؤر محددة من دون إستغلال مساحة منطقة التمثيل بشكل يعزز الأثر الجمالي للفضاء بشكل عام.

6) جاءت السينوغرافيا كمهيمن على النظام الإشتغالي للرؤية الإخراجية في أغلب لوحات الخطاب المرئي عن طريق المبالغة و الأستعراض التقني، الأمر الذي أدى إلى طغيانها على مرتكزات الرؤية الإخراجية.

References:

1) Abd. J. K and Aseel. L. A, (2018): The overlapping of visions between the designer of the scenography and the director in the stage show, Journal of the Academy (90).
2) Abdul Karim. S, (2013), Contemporary readings in the work of the director, Baghdad: Office of Al – Fath.
3) Abu Doma. M, (2009), Transformations of the theater scene, actor and director, Cairo: The Egyptian General Book Organization - Family Library.
4) Amal. A, (2009), Theory in Theatrical Direction - A Study in the Problematic Concept, Cairo: Supreme Council of Antiquities Press
5) Ardash. S, (1979), Director in Contemporary Theater, Kuwait: World of Knowledge Series - Issue 19.
6) Cheney. S, (n.d), The history of theater in three thousand years - a presentation of the history of drama, acting and performing arts, trans: Drini Khashaba, Cairo: Ministry of Culture and National Guidance General Organization for authoring, translation, printing and publishing.
7) Elias. M and H.Al-Kassab, (2006), Theater Dictionary - Concepts and Terms of Theater and Performing Arts, Beirut: Library of Lebanon.
8) Habner. Z, (1993), Aesthetics of Art Direction, trans: Hanaa Abdel Fattah, Cairo - Egyptian General Book Organization: General Book Presses.
9) Howard. P, (2002), What is the Scenography, trans: Mahmoud Kamel, Cairo: Cairo Festival for Experimental Theater - Supreme Council of Antiquities Press.
10) Laland. A, (2001), Encyclopedia Laland Philosophical - Volume A-G, trans: Khalil Ahmed Khalil,, Beirut - Paris: Publications Oweidat.
11) Othman, A. M. O, (2016), Theater Design Throughout the Ages, Cairo - Egyptian Book Organization.
12) Pavis. P, (2015), Theater Dictionary, trans: Michel. F. Khattar, Beirut Arab Organization for Translation
13) Popov. A, (n.d), Artistic Integration in the Theater, Trans: Sharif Shaker, Damascus: Ministry of Culture and National Guidance.
14) Whit more, J, (2014), Directing in Postmodern Theater - Formation of Significance in the Dramatic Play, trans: Sami .A. H, Baghdad : dar al masadir.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/221-236

Directorial Vision and its Relation to Scenographic Proposal in the Iraqi Theater Show- The Play of Darkness -A Model

Rami Sameh Zaki[(1)]

Al-academy Journal ……..……. Issue 94 - year 2019

Date of receipt: 20/8/2019…....Date of acceptance: 18/9/2019….....Date of publication: 15/12/2019

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The increase of the scenographic designer role on account of the character of the director in the Iraqi theater constituted a clear phenomenon that has been manifested in many shows, which necessitated a stance on the nature of this relation and delimiting the work space for each one of them inside the theater show. The research focuses on determining the work relation between the directorial vision and the scenographic proposal in the Iraq theater show. The research is divided into four chapters, the first one addressed the methodological framework, where the research problem was stated in the following question (has the scenographic designer been able through his scenographic proposal to remove the director from his position being the owner of the overall vision and the first creator of the theatrical show?).

The research importance lies in the fact that the researcher diagnosed those working in the two fields of direction and scenography as the most prominent beneficiaries from the research. The research aims at determining the kind of creative relationship between the director and the scenography designer in the Iraqi theater show. The researcher put limits for the research and identified the terms used and then defined them procedurally. The second chapter (theoretical framework) consists of two sections: the first addressed (the development of the concept of direction in theatrical show industry), while the second addressed (the visual composition between the director and scenography designer). The researcher presented the most prominent indicators resulting from the theoretical framework. The third chapter has been dedicated for the research procedures. The research population consists of the play (the Darkness) which is intentionally chosen to be representative of the study population using the descriptive method in the analysis of the sample. The researcher specified the analysis tools and then analyzed the sample. The fourth chapter includes the results based on indicators resulting from the theoretical framework. The most important results are as follows: scenography came to dominate the operational system of the directorial vision in most of the visual discourse area through exaggeration and the technical review, which led it to be overwhelming over the pillars of the directorial vision. The research ended with a list of references and sources used by the researcher in this study and an abstract in English.

Keywords: (Directing vision, Scenography).

[(1)] **College of Fine Arts, Baghdad University, rami.sameh@ymail.com**