المحاضرة الأولى

لمحة عامة عن السينوغرافيا:

يعرف باتريس بافيس السينوغرافيا بأنها:" فن تزيين المسرح والديكور والتصوير"[1]

ويعرفها (مارسيل فريد فون Marsel frid fon) بأنها :" فن ضارب بجذوره في تاريخ المسرح، وتهدف إلى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض، والفضاء المسرحي، وما يظهر عليه من صور وأشكال وأحجام ومواد وألوان وإضاءات وصوت"[2].

يمكن القول انطلاقا من هذين التعريفين أن السينوغرافيا أخذت مكان مصطلح الديكور وبخاصة في العصر الحديث مع ظهور التيارات الإخراجية الحديثة، التي وسعت من نظرتها للعرض المسرحي، الذي أصبح يشمل الديكور الموجود على خشبة المسرح، إضافة إلى تجاوزها لحدود المكان مازجة صالة المشاهدين والمتلقي في العرض، وهي بذلك عملية مركبة تتداخل فيها جميع عناصر العرض في توافق يذهب إلى خدمة المعنى العام للمسرحية " إذ يجب على السينوغرافي أو المصمم، أن يكون على دراية تامة بتقنيات الديكور والإضاءة والأزياء، فيشكل استنادا إليها تكوينات مشهدية تنضوي على علامات زمنية ومكانية ذات قدرة على التوليد الدلالي والإيحائي، وهو المنحى السيميائي للسينوغرافيا"[3]، بمعنى أن السينوغرافيا تعمل في نسق سيميائي أي إشاري، بواسطتها تتم عملية التواصل السمعي والمرئي بين المرسل وهو المخرج والمرسل إليه وهو المتلقي وكل ذلك يتم بواسطة أنساق لسانية لغوية، تتمثل في النص، وأنساق إشارية وحركية ممثلة في الإنارة والموسيقى والديكور وغيرها من عناصر العرض.

---

[1] -Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre , p 347.

[2] – مارسيل فريد فون، السينوغرافيا اليوم معالم على الطريق، ترجمة إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص 08.

[3] – نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، سورية، 2004، ص 98.

تجمع السينوغرافيا في خصائصها ثلة من الفنون، مثل التصوير الديكور، والإضاءة، وكل هذه الفنون تعمل لصالحها، حيث أصبح السينوغرافي في المسرح المعاصر، ينافس في وظيفته المخرج، باعتبار دور السينوغرافيا المحوري والخطير في العملية الإخراجية، فعملية تأثيث الفضاء المسرحي من الناحية المادية التقنية تعتبر من أصعب المهام كونها تعتني بالصورة الرمزية والأيقونات المنتجة للدلالة، وما تلعبه من دور في نفسية المتلقي، وما يخالجه من طموحات وذكريات وآمال وألام وأحلام.

ساهم هذا المصطلح الجديد إلى حد بعيد في تغيير طبيعة التلقي في المسرح، حيث تم إدخال المشاهدين إلى العرض المسرحي، ولم تعد السينوغرافيا في مهمتها تقتصر على الزخرفة والإشارة لزمكنة الأحداث، بل أصبحت وظائفها متعددة بداية من تحديد المكان المسرحي إلى تحديد الديكور، الذي أصبح جزء منها، وصولا إلى المتلقي كطرف في العملية المسرحية[4].

تهتم السينوغرافيا بتوحيد المكان في بعده المادي، وتحاول أن تجمع شتات الأمكنة المتناثرة في القصة المسرحية، وتجسدها على خشبة المسرح بشكل يوصل المعنى جيدا إلى المتلقي بصورة رمزية، ونفس الشيء بالنسبة للزمن المسرحي، سواء في بعده التاريخي إذا ما نظرنا إلى المسرحيات التاريخية التي تحاكي فترات غابرة، أو في بعده الآني الذي يمثل الزمن الحاضر في مجتمع ما، فعلى الرغم من الرموز المتواجدة في النص المسرحي، إلا أن السينوغرافيا لها جهاز يحمل مجموعة من الإشارات والرموز الزمكانية في العرض، تسعى على تفكيك رموز النص وتقديمها في شكل بسيط وواضح " لأن الفضاء المسرحي لم يعد ذلك الفضاء أو تلك المساحة المسطحة أو المكان البسيط المجسم أو ذلك الامتداد الذي يعتمد على الإغراق في الإيهام، بل أضحى مجالا لتقديم الرؤى الخاصة بالفن والجمال والعالم"[5]. وعليه تتموضع تلك الأدوات الإجرائية للجهاز الخاص بالسينوغرافيا، بحيث تزيد العرض رونقا وجمالا.

---

[4]- ينظر مصطفى جميلة الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009، ص 256.

[5]-عبد الرحمن بن زيدان،من الشعرية الكلاسيكية إلى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد،مجلة العالم الثقافي،1995/06/01، ص10.

تساعد الأدوات التقنية التي أنتجتها التكنولوجية الحديثة في رسم المشهد المسرحي، الذي أصبح يعتمد على الحاسوب والليزر والإضاءة الحديثة بمختلف الألوان الضوئية وغيرها من التكنولوجيات، من أجل رسم مشهد مسرحي تتوفر فيه زوايا الرؤية من حيث الأبعاد والخطوط إذ يقول الدكتور نبيل راغب: " كان من الطبيعي أن تؤثر هذه التغييرات التكنولوجية على شكل العرض المسرحي، وآلية إنتاجه وإخراجه، مما زاد من أهمية مصمم المناظر ودعم مركزه ودوره، فأصبح من أهم أعضاء الفريق المسرحي"[6].

من هنا يأتي الدور الريادي لمصمم العرض أو السينوغرافي، بوصفه فنانا مبدعا يضع على كاهله مسؤولية استنطاق الصورة وما تحمله من خطاب مسرحي حسب رؤية المخرج ، الأمر الذي يستدعي الحيطة والحذر في تعامل ذلك المصمم مع عناصر العرض، انطلاقا من وجوب تحكمه في فضاء الخشبة وزوايا الرؤية كي لا يتشتت ذهن المتلقي ، وحتى تكون هذه العناصر في خدمة النص يجب مراعاة متطلبات الخشبة وهندستها بما يخدم المسرحية،" لأن النص إذا كان مثيرا ومتدفقا بالحيوية الفكرية، والانفعالية، فإن منصة مليئة بالألوان الزاهية والصاخبة، كفيلة بتشتيت العين وضياع مجهود الممثل، وبالتالي حرمان النص من ممارسة تأثيره على الجمهور"[7].

تتمثل الوظيفة الثانية للسينوغراف في قدرته الدائمة على جذب انتباه المتفرج إلى ما يراد إيصاله من خلال العرض المسرحي كاملا، الذي يساعد المتلقي في فهم ما يراد قوله من معاني وأفكار ودلالات ، كما تتمثل الوظيفة الأخرى للسينوغرافيا في اختصارها وتكثيفها للانفعالات والأحاسيس والمعاني، اعتبارا من أن المسرح له خاصية الاختصار التي تأتي من ضغط الأحداث والتركيز عليها ، وإبرازها في شكل صورة مختصرة ودقيقة ومختزلة، فلا يقصد مثلا بالإضاءة الإبهار فقط، لأن الإنارة هاهنا تؤدي وظيفة فنية وجمالية، "ففي مجال التكثيف يصول المصمم ويجول، فإذا كانت القيم والعوامل الزمنية نابعة من السياق الدرامي، سواء بالنسبة للنص أو التمثيل، فإن تكثيفها النهائي هو وظيفة البناء البصري الذي يظل عالقا بالذهن والوجدان بعد اندثار ذكريات الصوت

---

[6]– نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 186.

[7]– نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 187.

والحركة إلى حد كبير"[8]، والتكثيف من هذا المنظور بالنسبة للسينوغراف هو محاولة لتركيز انتباه الممثل في لحظات مهمة وحساسة أثناء العرض المسرحي.

يمكن تلخيص مهمة السينوغراف في ثلاث نقاط رئيسة هي (توضيح وتكثيف وتحديد معالم العملية المسرحية)، لأنها ليست بالمهمة اليسيرة، إذ تستوجب ذكاء وفطنة ودقة كبيرة حتى تتم على أحسن صورة. كما تبقى السينوغرافيا في مضمونها تلك الطفرة النوعية التي تتكامل فيها كل عناصر العرض في تناسق وتناغم من أجل تحقيق التواصل والمتعة والمعرفة. ولن يكون عمل السينوغراف كاملا إلا بالعودة إلى المخرج، باعتباره هو صانع العرض الأول، وإليه تعود الكلمة الأخيرة في التصورات الفنية والتقنية والفكرية لعرضه

المحور الثاني عناصر السينوغرافيا

المحاضرة الثانية

الديكور:

يعرف باتريس بافيس الديكور على أنه " كل ما يظهر إطار الفعل فوق الخشبة، بوسائل تصويرية بلاستيكية وهندسية"[9]، والمقصود بإطار الفعل، بيئة الأحداث التي تقع فيها المسرحية حاملا إيحاءات لا تقتصر على الكلام بل عناصر أخرى مرئية.

ويعرف الديكور بأنه تلك المجموعة من الآليات الخاصة المصنوعة من الخشب والبلاستيك والقماش، أو من مواد أخرى، لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي، مرتبطا في إيحاءاته ورموزه بمضمون النص المسرحي. فهو الذي يعطي للعمل المسرحي قيمة جمالية ودرامية[10].

---

[8]– م ن ، ص 195.

[9]- Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre , p 156.

[10]– ينظر ماري إلياس، حنان قصاب، معجم المصطلحات المسرحية، م س، ص 420.

تتمثل وظيفة الديكور المسرحي في مساعدة المتلقي على معرفة البيئة المادية التي يحدث فيها الفعل المسرحي، أي مكان وقوع الأحداث، وذلك من خلال ما يراه من تصاميم على خشبة المسرح، هذه المكونات قد تكون ثابتة مرسومة مثلا على القماش أو الخشب، وفيها تراعى الخطوط العريضة لمكان الحدث، دون التعمق في التفاصيل، وقد تكون متحركة تتآلف فيما بينها مكونة منظرا مسرحيا.

يتكون الديكور المسرحي من أربع عناصر هي:

العنصر الأول: يتمثل في الخلفية التشكيلية، التي عادة ما تكون بناء ثابتا، أو منظرا مرسوما.

العنصر الثاني: يتشكل من خلال الكواليس، أو الجوانب، وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيرة من أجل الإيحاء بالعمق

العنصر الثالث: يشمل العنصرين السابقين فهو يحمل الأجزاء الثابتة والمتحركة والمتمثلة في الخلفية وقطع الأثاث أو الصخور وغيرها

العنصر الرابع: يمثل مقدمة منصة المسرح[11].

استعمل الديكور في بدايات العهد الإغريقي بوصفه تصميما ثابتا، حيث كان يرسم عادة في الخلفيات، مجسدا المنظر المسرحي " وقد وصف قيتيو فينوس الديكورات المسرحية التقليدية الثابتة التي ارتبطت بثلاث أنماط من الدراما، فكانت ديكورات التراجيديا والكوميديا تعتمد على المعمار الضخم، الذي يثير الرهبة في التراجيديا، والمعمار ذو الألوان المرحة في الكوميديا، أما في المسرحيات التي تدور حول الأساطير والأجواء البدائية، فكانت الديكورات الرعوية الريفية هي السائدة"[12]، يمكن القول أن الديكور لم يكن وليد الأمس القريب، بل متجذر وقديم قدم المسرح في حد ذاته، بداية من

---

[11]– ينظر نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص 68.

[12]– م ن، ص 69.

اليونان ثم الرومان الذين استفادوا كثيرا من إنجازات المسرح اليوناني، ولعل ضخامة المسارح الرومانية التي مازالت آثراها باقية إلى اليوم أكبر دليل على ذلك.

كما عرف فن الديكور في عصر النهضة طريقه إلى بداية الاحترافية، "واستفاد من المراحل السابقة، فأصبحت له قيمة فنية وتشكيلية خاصة على يد كل من أندريه بالاديو 1518– 1580م الذي ساهم في بناء المسرح الأولمبي في مدينة فيسينزا بين عامي 1552–1616.، ومع نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، أصبح الديكور المسرحي من الفنون المسرحية التي يتخصص فيها الفنانون، وأصبح لكل مسرحية ديكورها الخاص"[13].

تابع الديكور المسرحي تطوره في دول أوربا المعروفة بالحركية المسرحية، إلى أن وصل إلينا الآن في طفرة نوعية تجاوزت كل ما قدم على مر العصور، بفضل التكنولوجيا المتطورة، التي ساهمت إلى حد بعيد في تطويره، ونبعت الحاجة إلى الديكور المسرحي وفقا لما تحمله النصوص من أنساق فكرية حداثية، وبذلك تجاوز الديكور وظيفته القديمة المحصورة في التزيين والرسم الطبيعي وأصبح فنا له دوره الهام في العرض المسرحي، لما يحمله من إمكانات تعبيرية تساهم في بلورة الفكر الذي يراد ترويجه وإيصاله، عبر أنساق من الرموز يحملها بين طياته،" والدليل على أهمية الديكور أن معظم المخرجين الكبار أصروا على إقامة الديكورات بأنفسهم، وانظم إليهم كبار الفنانين التشكيليين"[14].

وبالنظر للمراحل التاريخية لفن الديكور لا يمكننا القول أن له قواعد فنية تحدده، لأنه رهين انطباعات المناهج الإخراجية التي نبعت من تصورات ذاتية للمخرجين ، غير أنه مهم يكتسي دورا كبيرا في العملية المسرحية "فالديكور وسائر عناصر السينوغرافيا، ليست وحدات عرضية أو ثانوية في قيام المسرحية، توضع فوق الخشبة اعتباطا، بل تخضع لمتطلبات السمع والرؤية والنور والظل والأمن الخاصة بالفضاء الأكبر، فضاء قاعة المسرح"[15].

---

[13]– م ن، ص 82.

[14]– نبيل راغب، النقد الفني، م س، ص 86.

[15]- Ann Uber svild. Lire le Théâtre. O p.165.

يضطلع الديكور المسرحي بوظائف عديدة في العرض، أولها الوظيفة القصصية والتصويرية، مختصرا الحوار المسموع بأيقوناته المرئية، وتشكيل انطباع أولي عام عن المسرحية وشخصياتها، فيعطي العمل المسرحي قيمة فنية وجمالية من خلال الخطوط والألوان[16]، وبواسطته تتكون للمتلقي فكرة أولية عن مكان المسرحية ومرحلتها الزمنية. كما يوضح الحكاية المسرحية مؤديا دور الدليل الذي يرشد المتلقي، ويكشف على المستوى الاجتماعي لشخصيات العمل المسرحي، فإذا كان الديكور يجسد منزلا قديما، فإن المتلقي يعلم أنه أمام شخصيات بسيطة من عامة الناس، وإذا كان يجسد قصرا ، فمن الوهلة الأولى تتراءى أما فكر المتلقي أنه أمام شخصيات راقية من المجتمع.

يفكر المخرج أول ما يفكر عند قيامه بإنجاز عمل مسرحي معين بالديكور، إذ يقول جوردن كريج:" إن الديكور هو أول ما يجب التفكير فيه عند إنجاز أي عرض مسرحي... والمشكلة لا تتعلق بالديكور في حد ذاته، بقدر ما يختص بخلق مكان يتماشى وما يطرحه المؤلف من أفكار"[17]، فتصميم الديكور يرتبط برؤية الكاتب ثم المخرج، ليأتي مصمم الديكور منسقا ومآلفا لرؤية كل واحد منهما، في تصميم يتضح من خلاله الحدث المسرحي، كاشفا عن شخصياته والجو العام السائد في المسرحية.

يجدر بمصمم الديكور أن يكون ذكيا في تصميمه، جاعلا من الديكور وظيفيا يسهل تركيبه وتفكيكه دون أن تتضرر أجزاؤه، آخذا في الحسبان عدد العروض التي سيقدمها الديكور فالمصمم الذكي هو الذي يستطيع من خلال ديكور واحد أن يغير المناظر بسهولة خاصة في مسرحنا اليوم الذي يعتمد على تعدد الأمكنة.

---

[16]–ينظر حنان عبد الحميد العناني،الدراما والمسرح في تعليم الطفل،دار لفكر للطباعة والنشر، والتوزيع، الأردن، ط4، 199،ص 49.

[17]– إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960، ص 116.

المحاضرة الثالثة

الملابس:

تعتبر الملابس المسرحية من العلامات الفاعلة في العرض المسرحي، فهي " الجلد الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكمل إيحاءاتها وتثري طاقتها التعبيرية مراعية التناسق والهرمونيا بين جميع مكونات الفضاء المسرحي"[18].

تعود الملابس في تاريخيتها إلى حقبة المسرح القديم، عندما كان الإغريق يستعملونها مع القناع للدلالة على أبعاد شخصياتهم، لأنها تساير الشخصية وتفصح عنها وعن مستواها وطبيعتها لذلك تعتبر جزء لا يتجزأ من الخطاب المسرحي. فإذا ما عدنا إلى الحياة الواقعية نجد لباس الإنسان يشكل صورة جزئية عن طبيعته وذوقه، ويتولد للمتلقي انطباع عام حول الشخصيات من خلال لباسها، (فقيرة كانت أم غنية وغيرها من الصفات الاجتماعية).

كان القناع في المسرح الإغريقي أداة أساسية في تحديد الشخصيات والأدوار، ذلك لأن المسرح في هذه الفترة اهتم بالخطاب السمعي أكثر من اهتمامه بالمرئيات المسرحية، نظرا لحواره الشعري الذي يتميز بقوة الكلمة هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعود إلى إهمالهم لوظيفة الديكور من حيث هو عنصرا إخراجيا يتماشى مع تجسيد المكان ، والملابس في الأصل الوظيفي تعد من المكونات الرئيسة في تشكيل الصورة المسرحية، حيث يصفها أرسطو :" بأن لها في الحقيقة جاذبية انفعالية خاصة بها، غير أنها أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية، وأوهاها اتصالا بفن الشعر"[19] وبحسب رأي أرسطو فإن الملابس والديكور وغيرها من العناصر المرئية لها أهميتها لكن ليس في العملية الدرامية بل في العرض المسرحي.

---

[18] - Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre , p 405.

[19] – أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص 99.

انتقل المسرح مع تطوره، وبخاصة في عصر النهضة من الساحات العامة إلى القاعات، وتم فصل الجمهور عن الممثلين، من هنا بدأ الاهتمام بعناصر الإيهام المسرحي، بما في ذلك الأزياء المسرحية، ليصبح لها دورا لا يستهان به في هذه الفترة، لما كانت تحمله من دلالات في الحياة الواقعية آنذاك؛ إذ كانت تبين التمايز والاختلاف بين مختلف الطبقات الاجتماعية، فملابس الملوك تختلف عن ملابس الخدم، وملابس القادة العسكريين تختلف عن ملابس الجنود العاديين وملابس الطبقة الراقية تختلف عن ملابس الطبقة الكادحة.

بدأ من العصر الحديث أصبح للباس دور هام في التركيبة النفسية للإنسان، حيث ظهرت النظريات النفسية التي ركزت على الارتباط الوثيق بين نفسية الإنسان ومظهره الخارجي، ويعتبر اللباس أهم عنصر من عناصر المظهر الخارجي، إذ يقول أصحاب النظرية الفزيولوجية :" أن السوداوي يرتدي الملابس الداكنة والمعقدة التفاصيل، أما المنبسط فهو يهتم بالألوان الفاتحة"[20].

تعتبر الملابس من الجزئيات الهامة في العرض المسرحي والعملية الإخراجية، بما تحمله من أيقونات ودلالات تعبر بطريقة أو بأخرى عن أبعاد الشخصيات المجسدة، لأنها العنصر الذي يحمل كما لا يستهان به من المعلومات حول طبيعة الشخصيات، فينقلها إلى المتلقي الذي تتكون لديه صورة ولو جزئية أول ما يرى نوع اللباس الذي ترتديه هذه الشخصية أو تلك، فضلا عن أنها تعبر عن الفترة الزمنية أو العصر الذي تقع فيه الأحداث، والقدرة على تحديد الفترة العمرية للشخصيات، هل هي مسنة أم شابة أم في مرحلة الطفولة.

تنبع أهمية الأزياء في المسرح من وظيفتها الدلالية، وعلاقتها بعناصر العرض الأخرى فمصمم الأزياء يجب أن يكون على دراية بالعلاقة التي تربط الملابس بالديكور والإكسسوارات والعناصر الدرامية، مثل اللغة والحوار وغيرها،" ففي المسرحيات التي تحتاج إلى تصميم متعدد الأبعاد، ودرجة عالية من الحركة الدرامية والجمالية، وعلاقة الجذب الحميم بين الممثل والجمهور، تأخذ الملابس مكان

---

[20]– ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 219.

الصدارة في التصميم...وهذا هو الاتجاه السائد في عروض المسرحيات الإغريقية ومسرحيات شكسبير وموليير"[21]. بمعنى أن الأزياء تأخذ أهميتها انطلاقا من نوع المسرحيات المعروضة.

تساهم الأزياء في إظهار العلاقات بين شخصيات العمل المسرحي، وتوحي بالفضاء المراد إيصاله، فإذا شاهدنا مثلا امرأة بملابس النوم في منزل، فإننا نخلص إلى أن هذه المرأة صاحبة هذا المنزل، وهناك أمثلة أخرى عديدة تحمل فيها الملابس النسق التوضيحي لعلاقة الشخصية بالمكان أو بشخصية أخرى، ومنه يمكن القول أن وظيفة الملابس تنحصر في ثلاثة أبعاد.

أ/ **بعد اجتماعي**: يتوخى فيه مصمم الأزياء الاقتراب من واقع الناس المعيش

ب/ بعد تاريخي: يتوخى فيه المصمم الدقة التاريخية ودراسة الحقبة التي كانت تعيشها شخصيات العمل المسرحي.

ج/ بعد رمزي: ويكون غالبا في المسرحيات الواقعية التي تنحو إلى الخيال، وعليه تكون مهمة مصمم الأزياء أقل تعقيدا وأكثر بساطة، كونه يصبح متحررا من القيود التاريخية والاجتماعية، لينطلق بمخياله وموهبته الفنية من خلال قراءته للنص وحضوره لتدريبات التمثيل الأولية.

وعلى هذا الأساس حدد الدكتور نبيل راغب ملامح الملابس في ثلاثة أنواع[22].

– **الأسلوب**: وهو تصميم الملابس وفق تجسيد خارجي لمضمون المسرحية، والعصر الذي تدور فيه أحداثها، ويتم التعبير عن هذا الأسلوب في تصميم الملابس من خلال ثلاث قنوات (السيلووويت*، والنسيج، والحلي)

– **الحركة**: تشكل الملابس عنصرا هاما من عناصر العرض المسرحي، الذي يشهد حركة درامية دائمة من خلال الممثلين الذين يتحركون داخل هذه الأزياء، لذا يجب أن تكون الأزياء عنصرا

---

[21]– نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س ، ص 219.

[22]– ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، 220 إلى 230.

***السيلووويت: هو الإطار الخارجي الأساسي للزي، والطابع المادي الملموس له، الذي يعبر عن منظورها العام، وأحيانا يفرق مصممو الملابس بين سيلووويت الجسم وسيلووويت الرأس" راجع نبيل راغب، فن العرض المسرحي، ص 220، 222.**

مساعدا على حركة الممثل فوق خشبة المسرح (جلوس، وقوف، انحناء)، مبرزة معاني الشخصية المتناولة، فالزي في المسرح هو وسيلة من وسائل إظهار جوانب وخصائص الشخصية التي ترتديه.

– **الممثل**: يجب أن يشعر الممثل بالارتياح لهذه الملابس، فقد تكون هذه الأخيرة وظيفية تساعد على الحركة وتبين معالم الشخصية، غير أنها لا تنال رضا الممثل، فيبدو غير مرتاح في تجسيده لدوره، لذا كان لزاما أن تكون الأزياء المسرحية تتوافق وشخصية الممثل حتى تساعده على تقمص الشخصية بشكل جيد، ولهذا يجب أن يدرس المصمم جسم الممثل من أجل إظهاره في صورة جمالية وفنية ودرامية في الوقت نفسه.

تبقى مسؤولية تصميم الملابس جسيمة، تحدد جزءا هاما من أجزاء الفكرة العامة للعرض المسرحي، ومؤثرة في جمهور المتلقين، الذي سيسعد حتما إذا كان أمام عرض متكامل، تكون الملابس أحد جزئياته المركبة.

المحاضرة الرابعة

الإضاءة:

يعد الركح المسرحي في البدء فضاء خاليا من أي أيقونة أو إشارة دلالية باستثناء الممثل إذا لم نضف له الديكور أو الإكسسوار، أو غيرهما من عناصر العرض التي تملء فضاء المسرح بإيحاءاتها ورموزها الفنية، غير أن هذه الأغراض يزيد دورها الدلالي عندما تسلط عليها الإضاءة.

اعتمدت الإضاءة في العهد الإغريقي على النور الطبيعي، لأن الشكل المسرحي الذي بناه اليونان يعمل على إيصال المشهد إلى المتلقي وفق حركية الممثلين، التي تسعى إلى إيصال رسالتها عن طريق الأسس السماعية ، لذلك كانت غالبية الأعمال المسرحية تعرض نهارا نظرا لعدم القدرة على التصوير الجلي في الظلام، وعلى الرغم من ذلك كان التأثير المسرحي على المتلقين إيجابيا وذلك راجع إلى طبيعة المتلقي اليوناني،" ففي معظم المسرحيات الإغريقية، تبدو بيئة العرض نمطية إلى حد ما،

نتيجة استعانتها بالمسرح المفتوح والمناظر الطبيعية التي تبدو للجمهور من خلف المنصة"[23]. بمعنى أن الديكورات المسرحية كانت حقيقية في معظمها، تصور الأشجار والغابات والمنازل بكيفية واقعية، كما كان المتلقي اليوناني لا يعطي كبير بال إلى المناظر بقدر ما يتابع الحركية الدرامية للممثلين.

بدأ الاهتمام بالإضاءة مع بداية عصر النهضة، لكن ليس على المستوى الفني، بل على المستوى التقني، فكان شكسبير يعرض مسرحياته في القصر الملكي، الذي يحتوي على إضاءة اصطناعية متمثلة في القناديل وما شابه ذلك من أنواع النور الاصطناعي، غير أنه كان يكتفي بالإشارة عن طريق الحوار إلى المكان والزمان، ليل أو نهار أو مساء، كذلك الأمر نفسه بالنسبة لدراما القرن الثامن عشر والتاسع عشر[24].

بدأ الاهتمام بالمناظر المضاءة في المسرح مع اكتشاف المصباح الكهربائي من طرف العالم "إديسون"، فانزاح المسرح إلى اتخاذ نوع من الجدة والتميز أولا في المسرح، ثم جاءت السينما بعد ذلك، وأصبح المصباح الكهربائي له أثر كبير في إبراز دلالات العرض المسرحي[25]، وقد أثرت الإضاءة في نمط تعامل الكتاب المسرحيين مع عنصري الزمن والمكان، إذ برز الدور الجمالي والحيوي الذي تلعبه الإضاءة في وظائف التصميم المرئي وجمالياته لتمنحه طبيعة متميزة من خلال درجاتها وألوانها[26].

استفاد المسرح في الوقت الراهن كثيرا من التكنولوجية الحديثة لتقنية الإضاءة، فاستعملت أشعة الليزر، والمصابيح الكبيرة (هولوجرام Hologramme *)، وسمحت هذه التقنيات بتحويل الركح المسرحي إلى فضاء مليء بالسحر والخيال والإبهار. حيث يستطيع الضوء التركيز على الجوانب المهمة في العرض المسرحي، سواء من الناحية التقنية أو الفنية، والمخرج عندما يسلط الضوء مثلا على

---

[23]– نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 201.

[24]– ينظر د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 221.

[25]– ينظر جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، د. فايز كم نقش، منشورات البحر المتوسط، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، د ت، ص 21.

[26]– ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 203.

***هولوجرام: تقنية ضوئية تسمح بصنع الشخصيات الضوئية كالأشباح والأطياف،راجع نبيل راغب،فن العرض المسرحي،ص 205.**

شخصية ما، فهو يعزلها بذلك عن فضائها المحيط بها على خشبة المسرح، لتظهر أهميتها وموقفها بصورة جلية. كما تستطيع الإضاءة من خلال تعدد ألوانها وقوتها وخفتانها توضيح أمزجة الشخصيات وحالاتها النفسية، محاولة بذلك إحالتنا إلى تعدد أو توحد الفضاءات على الركح المسرحي.

اكتسبت الإضاءة قيمتها الفنية والتقنية، لما تحمله من رموز تجنب المخرج الذهاب إلى الإشارات اللفظية[27]، لأن المشاهد عندما يرى مشهدا قاتما في ألوانه الضوئية الغير واضح في إضاءته تظهر الشخصيات المتحركة على الركح وكأنها أشباح، مثيرا ذلك مشاعر الخوف والرعب والقلق، وغيرها من المشاعر والأحاسيس الموحشة، في حين إذا كان المتلقي أمام مواجهة منظر مشرق، فيه ألوان ضوئية ساطعة متلألئة وبراقة، تظهر فيه الشخصيات بجلاء ومرح، من هنا يتشكل لدى المتفرج نوع من الإحساس بالتفاؤل والفرح.

يجدر بمصمم الإضاءة في العملية المسرحية أن يكون ذا براعة عالية في تحويل الضوء من لحظة إلى أخرى معاكسة لها في الدلالة؛ فقد يكون المتفرج أمام لوحة شاعرية جميلة تكون فيها الإضاءة خافتة تدل على رومانسية المشهد، ثم تأتي بصورة مفاجئة لحظة حرجة أو مخيفة في أحداث العرض المسرحي، في هذه اللحظة يجب أن يكون مصمم الإضاءة على درجة عالية من المهنية والبديهة في تحويل الضوء من اللحظة الأولى إلى اللحظة الثانية، وفق متطلباته التقنية المتواجدة بين يديه، كي يظهر العرض المسرحي متكاملا ولا يحدث الخلل الذي تحدثه الإضاءة إذا كانت غير متناسقة مع الحدث المعروض.

تؤدي الإضاءة دورا آخر يتمثل في صالة المتفرجين، حيث يجب أن يُحَضَّر المتفرج لتتبع أحداث القصة المسرحية من البداية، فيساعد الضوء بطريقة أو بأخرى على تحضير المتفرج نفسيا للحدث، وكمثال على ذلك إذا تم تسليط الضوء على شخصين جالسين في وسط المنصة عموديا

---

[27]- **ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 203.**

وقد ارتديا معطفين أسودين وهما يتكلمان بصوت خافت والإضاءة ضعيفة نوعا ما، بحيث لا نستطيع تثبت رؤية ملامحهما، فإننا نتهيأ لأمر خطير سيحدث، كحياكة مؤامرة مثلا.

وتحدد مهمة الإضاءة في خصائص أربعة وهي:[28]

الخاصية الأولى: تهيئة الجو النفسي للعرض، وفيها تكون الإضاءة مسلطة على الممثلين وكامل الخشبة المسرحية من عدة زوايا، تتلاءم وجلاء الصورة المعروضة أمام المتلقين.

الخاصية الثانية: تهيئة الجو النفسي للمتلقي من خلال التركيز على زاوية معينة فوق خشبة المسرح بطريقة تهيئ المتلقي نفسيا لاستقبال ما سيحدث.

الخاصية الثالثة: تركيز انتباه المتلقي من خلال تكثيف الضوء بصورة قوية على الحدث المعروض، لتقترب زاوية الرؤية بالنسبة للمتفرج على هذه البقعة من الضوء مهملا نوعا ما الأحداث الفرعية الأخرى، حيث يركز على ما سيحدث في هذه البقعة الضوئية من مواقف وصراعات وأحداث.

الخاصية الرابعة: التحكم في درجة التنبيه والتركيز، لأن العين ببديهتها تركز على الشيء المسلط عليه الضوء، ولا تحفل بالأشياء الأخرى المتوارية في الظلام، لذلك توجه الإضاءة المشاهدين وفق ما تقتضيه الأحداث المسرحية، من خلال التركيز المكثف للضوء على بقعة التوتر، لكن من غير إفراط، لأن الضوء المكثف إذا طالت مدته يرهق عين المتلقي مزيحا اهتمامه عن الحدث. وهنا تكمن مدى براعة مصمم الإضاءة في التحكم بمهنته.

يجب على مصمم الإضاءة مناقشة المخرج على كل التفاصيل المتعلقة بالمؤثرات الضوئية مثل الأمكنة المناسبة لوضع الكاشفات (Projecteurs) وكذلك كمية الضوء المراد توظيفها وكيفية توزيعها على المسرح، والألوان الضوئية المناسبة للعرض، فاللون الضوئي له قيمته الدلالية، وسنذكر

---

[28]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 206- 210.

أمثلة على بعض الألوان الضوئية الشائعة الاستعمال في العروض المسرحية وما تحمله من إشارات بصرية.

- الأحمر: يدل على العدوانية، ويعبر عن الدم، ومن جهة أخرى، يعبر عن الحب والجنس
- الأبيض: يدل على السلام والصفاء
- الأسود: يدل على الحزن والخوف والرهبة
- البرتقالي: يدل على الدفء والتوهج وهو لون محبب للنفس
- الأزرق: يدل على الهدوء والخيال[29].

اعتمد الفن المسرحي عبر طفرات تطوره على الإنارة سواء الطبيعية منها أو الاصطناعية من أجل توضيح زمكنة الأحداث. كما سعت الإنارة إلى إكمال الصورة المسرحية وإخراجها للمتلقي بصورة فنية وجمالية راقية، من خلال ما تقتضيه من تكامل مع الديكور والأزياء والعناصر الأخرى، موظفة اللون ليحمل بين طياته الرؤية التفسيرية للعمل المسرحي.

المحاضرة الخامسة

الموسيقى:

تعتبر الموسيقى من أهم الوظائف المسرحية، لما لها من دور كبير تؤديه في التأثير على إحساس المتلقي، وارتبطت في علاقتها بالإنسان منذ أمد بعيد، إذ كانت تشكل منبعا هاما من منابع الطقوس الدينية عبر العصور، فمارسها الإنسان منذ أقدم العصور وارتبطت بالمسرح اعتبارا من أنه أبو الفنون أولا، ولكونه ولد من رحم الطقوس الدنية التي كانت تقام احتفالا بإله الخمر والنماء " ديونيزوس"، لهذا ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمسرح منذ نشأته الأولى عند الإغريق.

---

[29]– **ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 210.**

احتلت الموسيقى مكانا هاما في العملية المسرحية على مستوى العرض، إذ استخدمت كفاصل بين المشاهد المسرحية، واستعملت ضمن نسق الأحداث والمواقف من أجل المساعدة على إبراز الجو العام للمسرحية والحالات التي تحياها الشخوص على ركح المسرح، كما انفردت الموسيقى بوظيفة جمالية متميزة، باعتبارها تجسد الحالة النفسية للشخصيات داعمة الإيقاع العام للمسرحية، مبرزة الانفعالات ومغذية لها، وهذا ما كانت تقوم به الجوقة في المسرح اليوناني[30].

تتكون الموسيقى المسرحية من عدة عناصر تتلخص في الإيقاع والنغم والتجانس، لأن الانفعال الموسيقي يأتي من طبيعة الدلالة المراد إيصالها للمتلقي عبر نغمات متجانسة لا تؤذي أذن المتلقي، حتى يفهم من خلالها الإشارات التي ترسلها الموسيقى بمعية الحوار المسرحي، وهي من هذا المنطلق تعمل على جانبين، جانب خاص بالممثل، تساعده على استحضار الانفعالات اللازمة للحدث، والجانب الثاني تسعى إلى تهيئة أذن السامع لما سيأتي من أفعال[31].

يقزم مايرخولد Vsevelod Meyerhold * دور الموسيقى، من خلال نظرته لها على أنها تدخل في الدراما من أجل تعزيز المزاج للشخصيات فقط[32]. لكن للموسيقى وظائف عدة تجسدت من خلال المناهج الإخراجية الأخرى، وبخاصة أدولف آبيا الذي ركز على عنصر الموسيقى، معتبرا إياه مركزا مشعا للحيوية والروح، هذا من جهة، أما من الجهة الثانية فالموسيقى عنده هي الحكاية التي تؤدى فوق الركح بطريقة فنية تهز مشاعر المتفرج.

تكون الموسيقى وظيفية في المسرح إذا لم تتناقض مع الحالات والانفعالات التي يوفرها الحوار المسرحي والحركات الأخرى على خشبة المسرح، فإيقاع الموسيقى إذا كان هادئا رومانسيا ووظفناه في حالة شخصية منفعلة جراء صراع قوي وحوار مضطرب، سيكون التناقض صارخا في هذه الحالة

---

[30]– ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص 106.

[31]–ينظر،د.أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2004، ص87.

***مايرهولد مخرج ولد بروسيا لأبوين ألمانيين، سنة 1874، شارك في المجموعة الأولى لفرقة مسرح الفن بموسكو، وكان من تلاميذ ستانسلافسكي، غير أنه غادر مسرح الفن بسب معارضته لمنهج ستانسلافسكي، أسس مسرح الغرفة سنة 1914، كرد فعل على مسرح الفن، راجع، المخرج في المسرح المعاصر، سعد أردش، مس، ص 162 وما بعدها.**

[32]– ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 172.

والعكس صحيح، كأن نسمع موسيقى صاخبة عسكرية مثلا في مشهد رومانسي كعقد قران حبيبين، من هنا يجب التزام مقومات التجانس الموسيقي مع ما يعرض على خشبة المسرح من ناحية الشكل والمضمون، ويبقى استعمالها مختلف حسب المناهج الإخراجية التي ترتبط أساسا برؤية المخرجين.

تستخدم الموسيقى مؤثراتها الصوتية في الإيحاء بالواقع، وكذلك لرفع قيمة الأثر الدرامي مضفية بذلك جوا ملائما للأحداث المسرحية، مقوية الموقف الدرامي وموضحة إياه، كما تزيد الموسيقى وتنقص مثلها مثل الحوار الدرامي، مبتكرة نوع من الوجدانية التي تنقل المتلقي إلى عالم الأحداث التي يراها أمامه على خشبة المسرح[33]. ويمكن القول أن الموسيقى الوظيفية هي التي تتآلف بصورة فنية وتقنية مع عناصر العرض الأخرى، حتى يتشكل الإيقاع العام للمسرحية، والذي يكون مرتبطا بالضرورة مع الإيقاع الداخلي للشخصيات والحدث الدرامي.

تتميز الموسيقى في المسرح عن باقي القوالب الموسيقية الأخرى في كونها تؤدي وظيفة درامية، إذ ترتفع بارتفاع التوتر وتنخفض بانخفاضه تماما مثل إيقاع الحوار الدرامي، ويتلقاها الجمهور بآلية تجعله يدرك من خلالها فكرة المسرحية وصراعها، كما يدرك معنى الموسيقى الدرامية من خلال ما تتركه في نفسيته من إحساس، إذ تنقله من حالة إلى أخرى، فيعيش معها مختلف أجواء المسرحية، وهي في النهاية فن يستجيب له العقل والحواس معا، أي أنها تنفذ إلى العقل من خلال الحواس الأخرى.

تكون الموسيقى في المسرح مؤلفة خصيصا لمسرحية بذاتها، كما يمكنها أن تكون مأخوذة من مؤلفات موجودة مسبقا يتم توظيفها بموافقة المخرج الذي يبقى هو المسؤول الأول على التنسيق بين كل عناصر العرض، والموسيقى التي تصاحب العرض بواسطة إيقاعاتها وألحنها تستطيع أن تخلق جو الأحداث، وتشير كذلك بطريقتها إلى زمكنة وقوعها، كما تستطيع الكشف عما يسكت عنه الحوار، فهي توحي لنا مثلا بالرقة والحنان، حينما يكون النص مليء بالقوة والعنف والقسوة، لتشكل رفقة

---

[33]– ينظر، د.أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، م س، ص 90.

المؤثرات الصوتية الأخرى نسقا دلاليا يعمل على مستوى الزمن والمكان لإيصال ما يراد إيصاله إلى المتفرج.

المحاضرة السادسة

الإكسسوارات:

تعتبر الإكسسوارات مستلزمات ركحية يستعملها الممثلون خلال العرض المسرحي وتستعمل بصورة جلية خاصة في المسرح الطبيعي. وظهرت أهمية الإكسسوارات في العصر الحديث، حيث تذهب في تعبيرها إلى التجريد، كما تحولت في مسرح العبث إلى أدوات ذات دلالات مجازية استعارية[34]. وتساعد الإكسسوارات الممثل بصورة كبيرة على أداء مهمته نظرا للدلالات التي تحملها في الكشف عن الأحداث، إذ يستعملها الممثل بيده فتدعم إشارته وإيماءاته وحواراته، كما تكشف عن جانب أو عدة جوانب من شخصيته.

يجب أن يكون الغرض أو الإكسسوار في المسرح موظفا قبل كل شيء للتعريف بالشخصية وللتعريف بالحدث، "أما إذا استخدم استخداما مجانيا لا علاقة له بالشخصية أو بالحدث فسيكون هناك ما يسمى بالإسراف في العلامة المسرحية"[35]، من هذا المنطلق يجب أن توظف الإكسسوارات توظيفا سليما، يعمد من خلاله المخرج إلى رصد الأغراض في العرض أو في النص فيظهر علاقتها بالشخصية، أي عليه أن يجعل إكسسوار الشخصية الذي يستعمله أو يتحدث عنه يحمل دلائل منطقية ومقنعة، " فمنديل ديزدمونة هو في الأصل منديل عطيل الذي أهداه بدوه إلى ديزدمونة، فيسقط منها سهوا فتجده إيميليا، ويستغله ياجو للإطاحة بعطيل" نلاحظ أن كل شخصية من الشخصيات الفاعلة في مسرحية عطيل، لها علاقة بهذا المنديل، إلا أن استخدامه يختلف من شخصية

---

[34] - voir Ann Uber svild. Lire le Théâtre. O p.p.225.

[35] –حسن إبراهيم الإكسسوارات المسرحية،مقال،مجلة فنون، العراق، 1996،ع05،ص33. www. Les accessoire.ph.org

إلى أخرى، و الشيء نفسه بالنسبة للسيف في مسرحية "هملت" فهو في أصله يستعمل للقتال، لكنه استعمل للقسم عند ظهور شبح الملك المغتال[36].

يتيح عمل المخرج على الإكسسوارات رسم الخطوط العامة التي تشكل له فضاء العرض المسرحي وهي عملية معقدة، وتعقيدها ناجم عن صعوبة إسناد الإكسسوارات للشخصيات، لهذا يجب مراعاة عدة أمور في اهتمام المخرج لهذه العملية نذكر منها:

- معرفة حجم الإكسسوار أثناء وجوده على الخشبة، وعلاقته بعناصر السينوغرافيا الأخرى.
- لون الإكسسوار، بحيث يجب أن يكون منسجما مع نظام الألوان المستعملة في العرض المسرحي وفي دلالته.
- نسبة استعماله، وهل يتكرر ثم هل تتغير دلالته التعبيرية أو لا تتغير [37]؟

وتحدد الإكسسوارات جانب معين من الفضاء أو مكان الحدث، فعندما نستعمل أطباق الطعام مثلا أو أكواب الماء، أو الخمر في مسرحية معينة، نحن بصدد التعرف على موقع الشخصيات المجسدة من ناحية الثراء أو الفقر هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية تؤدي الإكسسوارات دور التفاصيل الدقيقة التي تفصح عن هوية الشخصية من حيث سلوكاتها ومواقفها تجاه الفعل، وكذلك توظف الإكسسوارات للتعريف بالمكان (منزل أو قصر أو حانة وغير ذلك).

توظف الإكسسوارات مثلها مثل باقي عناصر العرض الأخرى، لخدمة ما هو ضروري في العمل المسرحي كما هو الحال في النص، إذ على المبدع في هذا الفن بخاصة أن يتوخى الدقة والتركيز والتكثيف، لأن الممثل لا يمكن فصله عن هذه العناصر المساعدة.

---

[36]– راجع مسرحيتي، هملت، وعطيل للكاتب الإنجليزي وليم شكسبير.

[37]– ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 221.

المحاضرة السابعة

الماكياج:

يعتبر الماكياج من الوسائل التي توطد العلاقة بين الممثل والشخصية التي يؤديها، ويبرز ملامح الشخصية أولا من خلال الممثل الذي سيجسدها، ثم الجمهور بالدرجة الثانية، لأنه عنصر مساعد على إبراز ملامح هذه الشخصية وتقويمها، غير أن الماكياج ليس هو كل شيء، فقد يكون على درجة عالية من الدقة، إلا أنه لا يستطيع إبراز ملامح الشخصيات إذا كان الممثل رديئا[38]. لذلك يدعم الماكياج الممثل ويمده بمحفزات نفسية تساعده على الإيمان بدوره.

يستعمل الممثل الماكياج كخطوة أخيرة تساعده على تعميق طاقته التعبيرية وذلك من خلال خطوطه التشكيلية "لأنه ينطق وجهه بإيحاءات تغنيه عن أي افتعال أو مبالغة في الأداء"[39]، الأمر الذي يجعل الماكياج يتحكم بألوانه وأصباغه في التجسيد الجسماني الذي يقرب الشخصية المراد إبراز ملامحها الفزيولوجية للمتلقي، كأن نكبر الأنف، أو الذقن أو ندكن الوجه وما إلى ذلك من مهمات الماكياج، التي تتيح في بعض الأحيان حلولا لا غنى عنها في العرض المسرحي.

كما يستعمل الماكياج في بعض المسرحيات لإعطاء الوجه نوع من الجمال والوضوح، خاصة فيما يتعلق بالشخصيات النسوية، في حالة ما إذا أراد المخرج إيصالها بشكل جميل كشخصية الأميرات، أو نساء الطبقات الأرستقراطية، وتكمن مهمة الماكياج بصفة مختصرة في جعل مظهر الممثل يلائم الشخصية التي يؤديها لذلك ينصح بعدم المبالغة في استخدام المساحيق، بل يجب الاقتصار على ما هو ضروري، حتى لا تكون صورة الممثل مبتذلة أو مضحكة أحيانا. كما تدخل كل عناصر العرض في نطاق عمل المخرج ، ويستعملها كل مخرج حسب قراءته للنص، وحسب اتجاهه الفكري والفلسفي لأن لكل مخرج رؤيته الخاصة ، من هذا المنطلق ظهرت عدة تيارات واتجاهات في الإخراج المسرحي العالمي، سيذكر البحث أهم ثلاث تيارات مع ذكر بعض التجارب الجزائرية على سبيل المثال لا الحصر.

---

[38]– ينظر ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة، د. محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعه دريني خشبة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ص 18–19.

[39]– نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 228.

المحاضرة الثامنة

أنواع السينوغرافيا

سينوغرافيا الكلاسيكية:

تستند السينوغرافيا الكلاسيكية إلى الشعرية الأرسطية عبر احترام الوحدات الثلاث، والدقات الثلاث، ومراعاة الفصل بين الأجناس الأدبية ، وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وتوظيف نظرية التطهير الأرسطي، والفصل بين جمهور الصالة وممثلي الخشبة داخل العلبة الإيطالية، واستخدام الديكورات والمناظر الكلاسيكية القريبة من الإيهام الواقعي بعيدا عن كثرة التخييل والترميز والتجريد. ويعني هذا أن المسرح الكلاسيكي الأرسطي كان يعتمد كثيرا على سينوغرافيا الوضوح والحقيقة المطابقة للعقل والمنطق ، أي سينوغرافيا التأثيث وبناء المناظر والديكورات المناسبة للنص الدرامي إيحاء وسياقا وتوضيحا وشرحا. وعلى العموم، فقد " كانت وظيفة السينوغرافيا في الشعرية الكلاسيكية قائمة على مفهوم الزخرفة المسرحية الثابتة التي تومئ إلى مكان الحدث، وتشير- في الوقت ذاته- إلى فضاءات النص كأمكنة تجري فيها الأحداث، ويقوم فيها الأشخاص بمحاكاة الأفعال النبيلة في التراجيديا، وأفعال الأشخاص الأردياء في الكوميديا.

2- السينوغرافيا الباروكية:

تعتمد السينوغرافية الباروكية على تزيين الخشبة وتأثيثها بديكورات فخمة في غاية الجمال والعظمة والفخامة إلى درجة المبالغة في زخرفتها مع تنميقها بالصور المثيرة والزخارف الباهرة. ومن أمثلة هذه السينوغرافيا مسرحيات عصر النهضة (الميلودرامات الإيطالية/ الأغاني الدرامية) التي كانت تتسم بالترف وكثرة التنميق الباروكي، حتى إن الممثلين كانوا مشدودين إلى هذه الزخارف أكثر مما هم مرتبطون وجدانيا وذهنيا بالمسرحية

3- السينوغرافيا الارتجالية:

ظهرت هذه السينوغرافيا الارتجالية مع كوميديا دي لارتي في القرن السادس عشر بإيطاليا، وكان قالبها المسرحي شعبيا قائما على الكوميديا والسخرية والهزل والفكاهة والتنكيت الاجتماعي

والاعتماد على فن الارتجال والتمسرح في الفضاءات العامة والشوارع والأسواق العامة. ومن ثم، فشخصيات هذا المسرح شخصيات منمطة ومقنعة اجتماعيا، تقدم فرجة شعبية مفتوحة فيها تواصل حميمي مع الجمهور، وتستعمل الكوميديا دي لارتي الكرنڤال وملابسه المهلهلة المثيرة واللعب الگروتسيكي المقنع، وتلتجئ كذلك إلى المسرح الصامت كالميم والپانتوميم والرقصات البهلوانية المضحكة.ومن أمثلة هذا النوع من السينوغرافيا حديثا مرتجلات محمد الكغاط على سبيل التمثيل.

المحاضرة التاسعة

4- السينوغرافيا الرومانسية:

اقترنت السينوغرافيا الرومانسية بالمذهب الرومانسي الذي اهتم كثيرا بالذات والوجدان والعاطفة. لذا، كان الديكور دائما ما يوحي إلأى إلى أجواء الطبيعة وقد جسدت الرومانسية كثيرا النظرة التشاؤمية إلى الحياة، وصورت الكآبة الإنسانية والحزن البشري. ومن أشهر فناني هذا المذهب ڤيكتور هيجو،

5- السينوغرافيا الواقعية:

اعتمد المذهب الواقعي الذي ظهر مع بلزاك وستندال على استعمال سينوغرافيا واقعية تنقل الواقع بطريقة غير مباشرة، فيها نوع من الفنية والجمالية والإيهام بالواقعية. وفي المذهب الواقعي نهتم" بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون، وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلا من مجرد تسجيل المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية.ومن الضروري أن نميز بين المذهب الطبيعي الذي ينقل فيه الواقع على المسرح نقلا فوتوغرافيا وبين المذهب الواقعي الذي يختار ما يقدمه من الواقع، بقصد إعطائه شكلا توضيحيا على المسرح....ومن أشهر فناني هذا المذهب ليون باكست Leon Bakst الرسام الروسي الذي اشتهرت أعماله بالألوان الزاهية والمحاولات الجريئة."

6- السينوغرافيا الطبيعية:

تهدف السينوغرافيا الطبيعة إلى محاكاة الواقع بطريقة حرفية طبيعية بدون تغيير أو تحريف أو استبدال، وتختار المناظر والأزياء بما يوافق الطبيعة وتاريخها الحقيقي الأصيل. كما استعمل المسرح

الطبيعي في القرن التاسع عشر كل ماهو طبيعي للحفاظ على حقيقته الواقعية، فقد كان يستحضر مثلا لحم الجزار كما في الطبيعة، ويشعل الحرائق كما في الطبيعة، ويصب الماء كما يحدث في الطبيعة.ومن أشهر المسارح التي كانت تهتم بالسينوغرافيا الطبيعية: المسرح الحر Théâtre libre الذي أنشأه في فرنسا هنري بك وأندريه أنطوان عام 1887م، ومسرح لندن المستقل London Independent Theatre الذي شكله في إنجلترا جاك توماس گرين، ومسرح الفن بموسكو الذي أنشأه ستانسلافسكي وغيرها من المسارح الألمانية.ومن أشهر المهووسين بالديكور الطبيعي الفرنسيان: إميل زولا E.Zola وأندريه أنطوان André Antoine، و الألمانيان : أطوبراهام Atto Brahm وجورج George ، والإنجليزي توماس روبرتسون Thomas Robertson.

7- السينوغرافيا الرمزية:

تعتمد السينوغرافيا الرمزية على الرمز والإيحاء والتلويح واستخدام العلامات المجردة السمعية والبصرية (الرموز، والإشارات، والأيقونات) في إيصال الرسالة الدرامية دون استعمال المرجع المادي والديكور الواقعي الحسي المباشر. وتستبعد هذه السينوغرافيا التفاصيل الواقعية والطبيعية وتستبدلها بالسنن الرمزي. مثلا: يرمز إكسسوار الكرسي إلى العرش، و الخيمة إلى الحرب، وتحيل الشجرة على الغابة....وتحضر مكونات المسرح فوق الركح باعتبارها علامات رمزية إحالية مجردة بسيطة ومركبة على مستوى الألوان والخطوط والأشكال والكتل والأزياء والإضاءة والماكياج.ومن أشهر فناني المذهب الرمزي المهندس المسرحي الإنجليزي گوردن گريگ Gordon Graig الذي استعمل السينوغرافيا الرمزية في عدة أعماله وعروضه الدرامية.

8- السينوغرافيا السريالية:

تتكئ السينوغرافيا السريالية على استخدام العصبية الجنونية والأحلام واللاشعور والهذيان واستكناه الباطن العميق. وبما أن هذه السينوغرافيا مرتبطة بالمذهب السريالي الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى كرد فعل على العقلانية والرأسمالية المتوحشة والفلسفة الرقمية التي استلبت الإنسان ذهنيا ووجدانيا واستعبدته آليا وإنتاجيا، فقد التجأت إلى السخرية من الأفكار الجدية واستعملت الخيال والشخصيات المضحكة والمناظر المخيفة بعد أن اقتلعت الإنسان من واقعه المألوف لتدخله في قوالب

غريبة كاريكاتورية مشينة لم تتعودها العين البشرية.واستعملت في هذه السينوغرافيا المناظر البسيطة والأجواء الحلمية التي تتخطى الواقع إلى ماوراء الواقع، وتصوير اللاشعور الفردي قصد التنفيس عن المكبوتات الباطنية والغرائزية. وتتميز المناظر أيضا بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع والتكوين وذلك باستخدام الرسم الحديث بحرية مطلقة لتكوين كثير من المناظر المسرحية جاعلين الديكور في حالة حركة عن طريق تشكيل الخطوط والألوان بطريقة زخرفية، تعبر عن التشكيلات الجمالية. وكانت هذه النزعة مرآة للقلق والتوتر الذي يسود مجتمعنا، كما كان هذا المذهب بعيدا كل البعد عن الصدق البصري مؤكدا الانفعال التراجيدي، وكان اهتمام مصممي الديكور منصبا على ماتحدثه المناظر في نفوس المتفرجين من إحساسات مترجمين بذلك العالم الداخلي للاشعور.ومن أشهر فناني هذا المذهب ألكسندر تايرون، وألكسندر إكستير، وأستروفسكي."

9- السينوغرافيا التكعيبية:

تستخدم السينوغرافيا التكعيبية المنظور المسطح (العمق) والأشكال الهندسية المتداخلة واستعمال العقل والمنطق وتحليل التجربة المحسوسة تحليلا علميا معتمدا على العلوم الطبيعية والرياضيات. كما تقوم السينوغرافيا التكعيبية على تعدد المستويات والمنظورات وتعدد الرؤى والنظرية النسبية. ويعني هذا أن الفنان التكعيبي لابد أن يعتمد " على عقله في البحث عن حقيقة الأشياء حيث إن الحواس خادعة وقاصرة، وضرورة رؤية الشيء من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع، وضرورة تصوير أي شيء في كليته وشموليته." وتتسم السينوغرافيا التكعيبية بخضوعها للتحليل الهندسي واستعمال الكولاج، أي خلط اللوحة الفنية بقصاصات الصحف واللوف والقماش وورق الحائط، وعدم اكتمال اللوحة التشكيلية في مسارها الجمالي. ومن النماذج الممثلة لهذه السينوغرافيا على المستوى الدرامي نستحضر مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف" للويجي بيراندللو التي استخدمت فيها نسبية المنظورات وتعدد الرواة والشخصيات وتقابل المستويات: مستوى الفن ومستوى الواقع.ومن الأمثلة المسرحية عن السينوغرافيا التكعيبية ماقام به السويسري أدولف آبيا الذي كان يوظف مجموعة من الأشكال الهندسية التكعيبية في إخراج العروض الدرامية وإثارة المتفرجين العاشقين للمسرح؛ لذا كان الديكور عنده حسب الدكتور سعد أردش:" تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيليين: النور والظل من ناحية (تصوير)، والكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في الفراغ (نحت) ، فلكي يعطي حركة الممثل(الشخصية) فرصة أكبر للتطور يجب ألا يتحرك على أرضية

مسطحة، بل داخل تركيب من السلالم والبراتيكابلات التكعيبية،والمنحدرات، وهو ما يمكن أن يعبر عنه بتقديم البعد الرأسي في الفراغ المسرحي، وهو بذلك يلجأ إلى التصوير، ولكن من خلال درجات اللون الواحد، دون أن يتجاوز ذلك تصوير وحدات زخرفية أي ماكانت، وهو ماعبر عنه باللعب بالظل والنورّ."

10- السينوغرافيا التجريدية:

تقوم السينوغرافيا التجريدية على تحويل المحسوسات والمرئيات المادية والمرجعية إلى مفاهيم وتصورات مجردة عن طريق استخدام الأشكال الهندسية والألوان والخطوط بعيدا عن سياقها الحسي الواقعي المرتبط بالعالم الخارجي. أي تعتمد السينوغرافيا التجريدية على تجريد العرض وتحويله إلى علامات سيميائية غامضة بعيدة عما هو حسي وملموس، وترتكز كذلك على خلق المفارقات بين الدوال التي يصعب تفكيكها، أو تأويلها إلا بمشقة الأنفس، وتصبح تشكيلا بصريا يذكرنا بالتجريد السريالي أو التجريد التكعيبي. ومن ثم، تتسم بالتغريب والانزياح اللامحدود وتجاوز نطاق العقل والحس إلى ماهوخيالي وماهو غير عقلاني.ومن أشهر فناني المذهب التجريدي تيرينس گراي Terence Gray ، وأورسون ويلز Orson Welles، وثورنتون ويلدر Thornton Wilder، وروبرت إدموند جونس Robert Edmond Jones.ومن أهم المسارح التي خصصت للمسرح الرمزي نذكر: مسرح تريد يونيون Trades Unions Theatre ، ومسرح كامبريدج festival Theatre Cambridge.

المحاضرة العاشرة:

11- السينوغرافيا الملحمية:

تستند المسرحيات التي عرضها بريخت إلى استخدام سينوغرافيا ملحمية قائمة على الصراع الجدلي ، وتكسير الجدار الرابع، واستخدام خاصية اللاندماج والإبعاد والتغريب، والتسلح بالمسرح الوثائقي والتسجيلي من أجل تقديم أطروحات تعليمية لتوعية المتفرجين عن طريق الحوار ومخاطبة وعي الراصدين لتغيير الواقع، وقد استخدم بريخت من أجل ذلك اللافتات والسينما والشعارات والرواية والسرد والغناء والرقص والدراماتورجيا .وعلى أي، فقد نظمت الجمالية البرختية" الفضاء السينوغرافي

وفق مبادئ جديدة للفرجة المسرحية، فالسينوغرافيا الملحمية غير جامدة أو ثابتة، بل متحركة على امتداد العرض المسرحي، تتشكل من ديكور وأشياء عبارة عن قطع متحولة يتم تركيبها وتفكيكها بالتتالي يحركها الممثل ويتتبع حركتها المتلقي، فتحريك الممثل لها يجعلها تلعب وظيفة سردية إذ تتابع أحداث العرض، وهي بذلك تقدم عالما يحيل على الحياة ويشير إلى الواقع، ولكن بعلامات خالية من المباشرة أو التعيين حتى تحقق أثر التغريب عند المتلقي" وعلى العموم، فالسينوغرافيا البريختية سينوغرافيا تجريبية تقوم على أسس الفن الشامل وتكسير الشعرية الأرسطية والانطلاق من مصادر سياسية وإيديولوجية ماركسية تترجم لنا دلاليا ومرجعيا أن مسرح بريخت هو مسرح السياسة والتسييس.

12- السينوغرافيا الكوليغرافية:

كثيرة هي المسرحيات التي تستخدم الملفوظ الحواري على حساب التواصل غير اللفظي ؛ مما يجعل المسرح مملا بسبب الروتين وكثرة الكلام والسرد التلفظي. لذا، يلتجىء المخرجون المسرحيون إلى استخدام الميم والبانتوميم والكوليغرافيا الجسدية والرقص الاستعراضي والباليه وتطويع جسد الممثل لينجز مجموعة من الحركات الطبيعية أو المحاكية للحركات الحيوانية. ومن ثم، يعد المسرح الشرقي بما فيه مسرح الكابوكي ومسرح النو ومسرح أوبرا بكين ومسرح كاتاكالي من أهم النماذج الدرامية للسينوغرافيا الكوليغرافية، كما يعد مسرح گوردون گريگ ومسرح أنطونين أرطو من النماذج الدرامية التي اهتمت بالسينوغرافيا الكوليغرافية وتجريب الرقص والحركة الصامتة والتقليص من اللغة الحوارية الملفوظة لحساب الجسد وتموضعاته التشكيلية الدرامية.وإذا أخذنا على سبيل المثال گوردون گريگ فقد أعطى للسينوغرافيا الكوليغرافيا أهمية كبيرة، فقد ألغى سلطة الحوار ليمنحها للحركة المعبرة والكوليغرافيا الجسدية والطقوسية، وفي هذا يقول أحمد زكي:" دخل گريگ خشبة المسرح في المشروع يروم حشد كل عناصر التعبيرية من أجل صياغة مسرح تكون فيه الحركة هي الأفق،لهذا ثار ضد مسرح مثقل بالكلمة معيدا إلى الرقص والإيماء شرعيتهما مما يعطي قوة الحضور للرؤيا، ولذلك شذب الكثير من التقاليد، فتخلص من نظام أجنحة الكواليس، وكافة الزوائد الخلفية من ستائر وقطع ديكور تقليدية، واستغنى تماما عن المناظر المرسومة". وما اهتمام كل من أنطونين أرطو (مسرح القسوة) وأوجينيو باربا (المسرح الثالث) بالمسرح الشرقي و المسرح الأنتروپولوجي إلا للثورة على المسرح الغربي وتقويض دعائمه ؛ لكونه أعطى أهمية كبرى للكلمة والحوارات الجافة على حساب الحركة . لذا ، قررا أن يكون المسرح المستقبلي الجيد مسرحا فنيا شاملا، أي مسرح الإيماءات والإشارات السيميوطيقية

والحركات البيوميكانيكية الحيوية و الكوليغرافيا الجسدية والرقص الطقوسي والميم الصامت والحركات المعبرة.

13- السينوغرافيا الشاعرية:

تعتمد السينوغرافيا الشاعرية على الإيحاءات الشعرية والتضمين الأدبي والصور الفنية الشعرية الموحية في علاقاتها مع مسرح الصورة التي تتشابك فيها العلامات اللغوية الانزياحية والعلامات البصرية الأيقونية. والمقصود بكل هذا أن السينوغرافيا الشعرية تقوم على الإيحاء الشاعري والصور البصرية الموحية والظلال البلاغية والصور الشعرية مشابهة ومجاورة ورؤيا. وتستخدم هذه السينوغرافيا أيضا جداريات شاعرية رمزية مليئة بالانطباعية والذاتية التعبيرية والتضمين والوظيفة الشعرية واستخدام اللغة الشعرية والخطاب الشاعري مع تجاوز التقرير والتعيين. وهنا تحضر الإضاءة بتموجاتها الشاعرية وبرناتها الإيقاعية المعبرة لتخلق لنا عالما يتقاطع فيه ماهو بصري تشكيلي وماهو وجداني شعوري، ويلاحظ أن هذا النوع من السينوغرافيا يحضر كثيرا في المسرح الشعري.

المحاضرة الحادية عشر

14- السينوغرافيا الدينية أو الطقوسية:

توظف السينوغرافيا الطقوسية الشعائر الدينية والعقائدية والتجارب الروحانية والحضرة الصوفية و الممارسة الوجدانية العرفانية والموسيقا الروحانية كموسيقا كْناوة في المغرب. ومن نماذج هذه السينوغرافيا المسرح الشرقي بكل أنواعه الدرامية (الكابوكي والنو والكاطاكالي)، والمسرح الأفريقي ، ومسرح الهنود الحمر بأمريكا الشمالية واللاتينية.هذا، ويقدم فن الكطاكالي الهندي مثلا" جمالية مسرحية منسجمة العناصر، تقوم على المبدإ الشعائري الطقوسي الذي يطبع هذا الفنن بمادته النصية الأسطورية، والتمثيل المؤسلب القائم على رمزية الجسد والإشارات اليدوية، إضافة إلى عناصر الماكياج والملابس والفضاء التي تخضع لهذه النسقية، وتمد عرض الكطاكالي بما يحتاجه من عناصر الفرجة الروحانية/الصوفية. إن الكطاكالي شكل مسرحي يستثمر موروثا أسطوريا وتقنيات عديدة ومرمزة للتمثيل، وهي إفراز لثقافات يمتزج فيها الأسطوري بالتاريخي، والديني بالدنيوي، والأصيل بالمعاصر. وهذا ما يفسر كون الكاطاكالي استطاع أن يستجيب بسهولة لجهود التشبيب ورد الاعتبار إبان

النهضة الثقافية الهندية الأولى خلال الثلاثينيات" من القرن العشرين.وهذا النوع من السينوغرافيا موجود في مسرح القسوة لدى أنطونين أرطو، والمسرح الثالث أو المسرح الأنتروبولوجي عند المخرج الإيطالي أوجينيو باربا.

15- السينوغرافيا الگروتسكية:

تعتمد السينوغرافيا الگروتسكية على الفانطازيا وغرابة الأشكال والدمى، و توظيف أقنعة رمزية مخيفة سواء أكانت حيوانية أم جنية، والاستعانة بالأشكال الكاريكاتورية والحيوانية لإيصال رسائل درامية معينة لراصدي صالة المسرح.وتظهر السينوغرافيا الگروتسكية جلية في العروض المسرحية بمظهرها الكاريكاتوري الغريب والمهول، وتتخذ شكل صور نباتية وحيوانية وشكل تزيينات وأرابيسك منمنم.

16- السينوغرافيا البيوميكانيكية:

ترتكز السينوغرافيا البيوميكانيكية على استخدام البشر كآليات ميكانيكية كما فعل مايرخولد من أجل التأشير على انحطاط الإنسان وانبطاحه أخلاقيا.ومن المعلوم أن مايرخولد الروسي قد تبنى توجها شكلانيا وطريقة ميكانيكية في تحريك الممثل عضويا و آليا وميكانيكيا ، وتأهيله حركيا و تقنيا لاغيا حصانة المؤلف. وتتميز معاملة ماييرخولد في إعداد الممثل وتكوينه بشدة الصرامة وقسوة التدريب ؛لأنه كان ينظر إلى الممثل على أنه عبارة عن دمية ينبغي التحكم فيها لكي تلتزم بتوجيهات المخرج وخطط السينوغرافي المحكمة.وترتكز السينوغرافيا البيوميكانيكية على الجمع بين الحيوية العضوية والتمارين الجسدية، وتشغيل الحركة، والإيماءة، والنظرات، والصمت، والوضعيات الجسدية، والإيقاع، وخلق العلاقات بين كافة العناصر الفنية التي تدخل في عمل وفن الممثل باعتباره مشاركا حقيقيا في إبداع العرض المسرحي. ومن المسرحيات التي جسدت السينوغرافيا البيوميكانيكية مسرحية ماييرخولد Cuco magnifique التي عرضت بروسيا سنة 1922م. واعتبرت المسرحية" علامة بارزة في المسرح الروسي في القرن العشرين، والتي تركت أثرها البليغ على طريقة التمثيل في تلك الفترة- وبالرغم من توظيف كل ماجاءت بها البيوميكانيكا في هذا العرض، وبشكل مباشر، إلا أن ماييرخولد قد

أكد، وفي أكثر من موقع في كتاباته وأحاديثه، على أنها ليست عبارة عن منهج في طريقة التمثيل. وفي إحدى لقاءاته مع تلامذة المسرح في موسكو في سنة 1938م أوضح قائلا: " إن البيوميكانيكا هي عبارة عن تمارين لايمكن نقلها مباشرة في داخل المشهد.إنها تدريبات خاصة قمت بصياغتها على أساس تجربتي الطويلة وشغلي مع الممثلين. " وقد استعانت مجموعة من المسرحيات الغربية والعربية الحديثة والمعاصرة بمنهجية مايرخولد البيوميكانيكية لتقديم تصورات آلية حول الإنسان المعاصر في ظل العولمة والنظام الرأسمالي المتوحش البشع.

17- السينوغرافيا الأسطورية أو الميتولوجية:

كثير من المسرحيات ذات المضامين الأسطورية تشغل السينوغرافيا الميثولوجية القائمة على الخرافات والخوارق غير الممكنة والملاحم التراجيدية لتبليغ مجموعة من العبر والدروس الأخلاقية وإيصال التجارب الإنسانية. وتتمظهر هذه السينوغرافيا في مسرحة المخرجين لمجموعة من النصوص الميتولوجية اليونانية لأسخيلوس وسوفكلوس ويوريبيديس، ومن النماذج المعاصرة نلفي مسرحية" أساطير معاصرة" لمحمد الكغاط.

18- السينوغرافيا التسجيلية أو الوثائقية:

استعملت مجموعة من العروض المسرحية كمسرحيات بريخت وبيتر ڤايس وبيسكاتور السينوغرافيا التوثيقية أو التسجيلية كالاستعانة بالسينما لتقديم مجموعة من الوثائق ولاسيما الوثائق التاريخية والسياسية لتقديم أطروحاته التي كان يؤمن بها عقائديا وإيديولوجيا. وقد بدأت " تجارب بيسكاتور بإحداث ارتباك مسرحي تام حين حول خشبة المسرح إلى غرفة آلية باستخدام آلات جدية ومعقدة، وما ميز مسرحه هو الجانب التقني الذي كان معقدا كل التعقيد". كما قدم ساكس مينجين المخرج الألماني مسرحية :" يوليوس قيصر " فحافظ فيها على دقة المعلومات وصدق الحيثيات والأصالة التاريخية لكي يحافظ على الطابع التاريخي الصحيح للمسرحية في جانبها التوثيقي والمعلوماتي.

19- السينوغرافيا التراثية:

تستند هذه السينوغرافيا على تجسيد كل مكونات التراث وتجلياته الفطرية والواعية من خلال استلهام التراث العربي الأصيل وتوظيفه في سياقات معاصرة رمزية أو حرفية لتأكيد أصالة الإنسان العربي والتأشير على هويته وخصوصياته الحضارية والثقافية.وترتكز السينوغرافيا التراثية على تشغيل الحلقة والبساط وسلطان الطلبة والمقامات والشعر العربي والأشكال الفطرية والحكاية والسرد والأمثال والزجل والموسيقا الأندلسية والملحون والحكواتي والمقلداتي والمداح والسامر والأعراس الاحتفالية... ومن أهم النماذج التمثيلية لهذا النوع من السينوغرافيا التراثية المسرح الاحتفالي بكل اتجاهاته الفرعية (مسرح التسييس لسعد الله ونوس ودريد لحام، والمسرح التراثي لدى عزالدين المدني، والمسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد وأتباعه، ومسرح الوال لعبد القادر علولة، وجماعة السرادق المصرية، وفرقة الحكواتي اللبنانية لروجيه عساف ونضال الشقر...).

20- السينوغرافيا الفانطاستيكية:

تشغل هذه السينوغرافيا الفانطاستيكية العجيب والغريب، وتقوم على تشخيص فكرة التحول والامتساخ حيث تتحول الشخصيات المسرحية إلى كائنات جنية أو حيوانية أو جمادات والعكس صحيح. والهدف من تمسيخ الشخصيات الدرامية هو إدانة التصرفات الإنسانية المنحطة التي أصبحت مثل سلوكيات الحيوانات والكائنات الممسوخة المتردية. وتستعين هذه السينوغرافيا بالفنطازيا ، والواقعية السحرية ، والگروتيسك الكاريكاتوري، والأشكال المقنعة، والانتقال من عالم العقل إلى عالم اللاعقل، والثورة على قواعد المنطق وبديهيات الوعي ، وتدين هذه السينوغرافيا فوضى الواقع وغرابته ومواضعاته المتردية وأعرافه المهترئة البائسة.

21- السينوغرافيا العابثـة:

توظف السينوغرافيا العابثة التي رافقت مذهب اللامعقول مع يونسكو وفرناندو أرابال وآداموف وصمويل بيكيت وألفريد جاري الديكور الفارغ، وفوضى الأشياء، والحركات الصامتة التي تتسم بالصراخ والهذيان والعبث والجنون. كما استخدم كتاب هذا النوع من المسرح المجرد العابث الكوميديا السوداء والسخرية" والنزعة التهكمية. واستطاع مسرح العبث أن يعبر عن موضوعات كونية

بأساليب مسرحية منطقها هو اللامنطق، لاتهدف إلى شيء، تراهن على اللامألوف؛ وهي أساليب تنسجم مع فوضى العالم وعدم تجانس مكونات الواقع، وقلق الإنسان وصراعه مع نفسه ومع العالم ومع الأشياء، حيث يحس ذاته في الفراغ والنهاية.إن تبني هذا الأسلوب الكوميدي المتهكم جعل من جماليات مسرح العبث جمالية نوعية ومدهشة في الآن نفسه، استطاعت أن تخترق الباطن الإنساني المنكسر ضمن وجود مأساوي فتناولت غربة الإنسان عن عالمه واغترابه عن ذاته، وحاولت تجسيد الوحدة والقلق والخوف وعبثية الشرط الإنساني، وتلك هي موضوعات دراما اللامعقول، فمسرح العبث لاينتقد الواقع الاجتماعي، كما قد يتبادر إلى الذهن من خلال السخرية اللاذعة والأسلوب التهكمي، بل يهتم بأساسيات مركز وجود الإنسان بعيدا عن انتمائه الطبقي أو محيطه التاريخي أو تفاصيل حياته اليومية، حيث تناول تعامل الإنسان مع الزمن وما صاحب ذلك من حيرة وقلق وانتظار." وتمتاز السينوغرافيا العابثة بتجريد الجداريات واستخدام الألوان المأساوية ولاسيما اللون الأسود للتأشير على الكوميديا السوداء، وتصبح الكوليغرافيا في هذا المسرح اللاعقلاني عبارة عن حركات غامضة صامتة وصراخات مبهة لامعنى لها .

22- السينوغرافيا العارية أو الفارغة أو الصامتة:

قدمت مجموعة من العروض المسرحية بدون ديكور ولا منظور ولاموسيقا ولا إضاءة، حيث تتحول الخشبة المسرحية إلى فضاء فارغ صامت ، ليس فيها إلا الحوار اللفظي والكوليغرافيا والتشكيل الجسدي كما هو حال المسرح الفقير لگروتوفسكي ومسرح اللامعقول.ومن الذين اهتموا بالسينوغرافيا الفارغة المخرج الإنجليزي گوردون گريگ الذي كانت له اجتهادات سينوغرافية متنوعة، فقد انشغل كثيرا بتقسيم الخشبة وتشطريها " وتعديدها، وذلك بتوزيعها إلى مساحات مستقلة ومطواعة قابلة للقولبة المتعددة، لقد بحث عن سبيل لخلق ألف خشبة في واحدة حسب تعبيره، لذلك رفض امتلاء الفضاء المسرحي بقطع الديكور الكبير والملحقات الكثيرة، وعرضه بالاقتصاد- وأحيانا بالفراغ- فكان الجهاز السينوغرافي لديه يقوم على لعب القطع والأحجام ، وتحريكها وتركيبها لخلق أشكال متعددة: أدراج، أرضيات، أسرة، سياج، أسوار سميكة، فضاءات واسعة..." ويعد پيتر بروك من أهم المنظرين للفضاء الفارغ والسينوغرافيا الصامتة ولاسيما في كتابه:" المساحة الفارغة" حيث تعرض إلى الفضاء المفرغ من الإكسسوارات وكل اللوازم المتعلقة بالديكور والسينوغرافيا المؤثثة إلى جانب المخرجين: أنطونين أرطو وگوردون گريك.

23- السينوغرافيا السينمائية:

تتحول مجموعة من العروض المسرحية إلى الجمع بين المسرح والسينما ، وهذا ما يسمى بالسينمسرح لتداخل العلامات الدرامية مع مجموعة من المكونات السينمائية. فيتحول المسرح إلى مشاهد سينمائية تخضع للتقطيع والمونتاج وتسريع اللقطات الحركية المشهدية بشكل درامي هارموني.

24- السينوغرافيا الرقمية:

تعتمد السينوغرافيا المعاصرة على توظيف المعطيات المعلوماتية والآليات الرقمية ونتائج الثورة الرقمية المرتبطة بالحاسوب والإنترنت وموادهما الإلكترونية. وتعكس بعض المسرحيات اليوم على شاشة الفوندو مجموعة من القصص والمشاهد السينمائية والأفلام الكارتونية مستخدمة في ذلك جهاز الإنترنيت أو الكومبيوتر.

ملاحظة محاضرات أنواع السينوغرافيا مأخوذة بتصرف عن الرابط التالي للكاتب جميل حمداوي

https://diwanalarab.com/%D8%A3%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%B9