جماليات السينوغرافيا بين العرض المسرحي والفيلم السينمائي،

مسرحية وفيلم "العمى""The blindness" أنموذجا.

The Aesthetic Of Scenography Between The Theatrical Show And The Movie Cinema, the play and the film of « the blindness » as a model

نسيمة نويوة[1]*، أحمد حمومي[2]

[1]جامعة وهران1 –أحمد بن بلة–، الجزائر، nassimanouioua38@gmail.com

[2]جامعة وهران1 –أحمد بن بلة–، الجزائر، hammoumiah@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/03/16	تاريخ القبول: 2021/04/06	تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص :

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على السينوغرافيا، لتفسير كنهها الدلالي والرمزي، كونها فن حديث النشأة في العملية الإخراجية، وإلى الكشف عن كيفية اشتغال عناصرها لتشكيل الصورة البصرية بين الفيلم السينمائي والعرض المسرحي، مادامت تتحول خلال كل منهما إلى كاشف ضوئي لمضمون وأهداف كل منهما، وإثارة عواطف المتلقي، وإدراكه الحسي والمعرفي وذوقه الجمالي، فتدفعه إلى البحث عما ترمز له، وتدل عليه.

ومن النتائج المتوصل إليها إن السينوغرافيا رؤية ثانية لسيناريو الفيلم، أو نص العرض المسرحي، وأن مبدأ الجمالية للعناصر السينوغرافية يساهم في تشكيل الصورة البصرية، ووجودها في الفيلم السينمائي أو العرض على حد سواء هو سبيل لإكتشاف نظم المعرفة وإنتاجها في ضوء العملية الإبداعية

كلمات مفتاحية: السينوغرافيا، العرض المسرحي، السينما، الفيلم، الجمالية

Abstract:

This study aims to shed light on scenography, to explain its semantic and symbolic meaning, as it is a newly emerging art in the directing process, and to reveal how its elements work to form the visual image between the film and the theatrical presentation, as long as they turn into a light detector of the content and objectives of each of them, And arousing the emotions of the recipient, his sensory and cognitive perception, and his aesthetic taste, prompting him to search for what it symbolizes and indicates it.

Among the results obtained it that, scenography is a second vision of the film or theatrical presentation script, and we found that the aesthetic contributes to the formation of the visual image, its presence in the cinematic film or in a play permit to explore systems knowledge and producing in the light of the creative process.

Keywords: Scenography; theatrical show; cinema; the movie, aesthetic

* المؤلف المرسل: نويوة نسيمة، nassimanouioua38@gmail.com

مقدمـة:

في ظل هيمنة سلطة الصورة كإحدى أهم إفرازات عصر الحداثة وما بعد الحداثة وهيمنة سلطة سوق العرض والطلب التي يعيشها الإنسان في ظل التكنولوجيا بات ملزما بتغيير أدواته حيال كل ما يحيط به، وأن يعيد تسمية الأشياء من خلال البحث عن الكينونة داخل ركام العدم حتى في نموذجه الجمالي، ولقد أصبح كل شيء في ظل الحداثة وما بعدها قابل للمساءلة والتعرية عن كل الثوابت والمرجعيات التي احتمى بها لقرون طويلة.

هذه الإشكالية لم تتخط نظرية المبدع وسلطتها في استلاب رؤية الآخر لتقف عند نظرية محددة، فراح يبحث في القديم لإعادة صياغته وإنتاجه بشكل مختلف يواكب روح العصر واستخدامه، والسينوغرافيا واحدة من هذه المصطلحات التي يهتم بها صناع المسرح والسينما، تقدم الصورة المشهدية الجمالية لكليهما، فهي نشاط فني يفرض فيه معرفة بالرسم والعمارة والمنظور والصور والألوان والأشكال والحجوم والإضاءة.

حيث تشغل مشكلة جمالية التقنيات السينوغرافية، وما تبثه من صور متعددة في الفضاء المسرحي، والصورة السينمائية التي تصوغ شكل المضمون، من خلال رموزها ودلالاتها على أسس فكرية وجمالية.

فكيف يساهم مبدأ الجمالية في تشكيل الصورة المرئية بين العرض المسرحي والفيلم السينمائي؟

وإلى أي مدى يمكن لهذه العناصر إثراء العرض المسرحي أو الفيلمي لإعطائه قيمه الجمالية والفنية؟

وتهدف هذه الورقة البحثية في تفسير وبحث طريقة تأثير العناصر السينوغرافية في العمل السينمائي، والعرض المسرحي، وتأكيد وظائفها الجمالية والفكرية، بإعتبارها فاعلا جماليا في تركيب الصورة المرئية.

حيث نسلط فيه الضوء على العناصر السينوغرافية، كونها أساسا للعرض المسرحي، والفيلم السينمائي، لما تحمله من رموز ودلالات وشخصيات وتكوينات، يشكل تظافرها الصورة البصرية.

1 تحديد المصطلحات:

1.1 السينوغرافيا:

تعرف لغويا: (**Scenographie**) في اللغة الفرنسية معناها "فن تصوير المناظر" (إدريس و جبور، 1983)، وفي اللغة الإنجليزية (**Scenography**) معناها "فن رسم الرسوم بأبعادها الثلاث" (وواغنالز، 1965).

أما اصطلاحا: فعرّفها (مارسيل فريد فون) بأنها "صياغة تصوير وتنفيذ تصميم المكان، العرض، وكذلك لعرض المكان الخاص بالعمل الفني المطلوب تقديمه على المسرح اعتمادا على استثمار الصور والأشكال والأحجام والمواد والمهمات والألوان والضوء والصوت" (نون، 1993).

وهي أيضا: "كلمة تتكون من مقطعين (**Scene**) وتعني المشهد و(**Graphic**) وتعني التصوير، فالمصطلح يعني (تصوير المشهد) فهو إذن معالجة الفراغ المسرحي القصدي بالأشكال المتعددة الأغراض والمعبّرة عن المغزى الكلي للفكرة الدرامية" (التكمجي، 2000).

وتُعّرفها (باميلا هاورد) بأنها "خلق فضاء فوق خشبة المسرح، وتصف اتجاها كليّا لصناعة المسرح من منظور بصري" (هاورد، 2004) .

التعريف الإجرائي للطالبة: هي صياغة وتصوير ومعالجة الفراغ المسرحي، وخلق فضاء فوق خشبة المسرح بأشكال مختلفة اعتمادا على استثمار الصور والأشكال والمواد المتعددة لصناعة منظور.

2.1 الجمالية:

يعرفها (هوبرت ريد) " وحدة العلاقات التشكيلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا" (ريد، 1954)

ويعرفها (علوش) "نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل الفني في جمالياته" (علوش، 1984).

2 سيينوغرافيا العرض المسرحي

1.2 الفضاء المسرحي (theaterspace):

"هو منطقة المخرج والمصممين في ترجمة وبناء النص، وتحويله إلى صورة مرئية عبر الإمكانيات الموجودة" (عيد، 1997) كونه يحتوي ويضم مجموعة من الأبعاد التي تسمح بالتصميم والبناء بشكل مرن، فهو يحتوي على طول وعرض وارتفاع، ولهذه الأبعاد القدرة على إضافة قيم جمالية من خلال العمق الثالث الذي تضيفه وما يمكن أن يحقق هذا البعد من خلال التباين، وأماكن الأشياء في هذا الحيز خاصة وأن "الفضاء هو أول وأهم تحد يقابله مصمم المسرح، فالفضاء جزء من المفردات السينوغرافية" (عقيل ع.، 2012) ، ومجموعة الموجودات كالجدران أو الأعمدة أو مساحة وارتفاع الفضاء وحجمه يمكن أن يفرض على المصمم السينوغراف أشياءا لا يمكن تجاوزها بسبب هذه المعمارية.

2.2 المنظر المسرحي الديكور (theatrical scenery):

يشكل المنظر العنصر المهم الثاني من عناصر بناء هيكل السينوغرافيا، فهو المسؤول عن بناء وتأثيث الفضاء، وخلق بيئة الحدث حيث يكون المنظر العنصر المسؤول عن تحديد ملامح زمن الفعل، وجغرافية المكان الذي ينتمي إليه العمل، لأننا عندما "ننظر إلى الديكور المصمم علينا أن لا نقع في خطأ تصوره كخلفية مزخرفة جذابة بعيدة عن الهدف الأساس الذي جاءت من أجله، ذلك لأن النتيجة المرجوة منه ينبغي ألا تتعدى معرفة حدود مكان الحدث، أو التعرف على أشياء بديهية إلى نقل الحالة السايكلوجية، والجو المحيط بالفعل فهو ليس

بمجموعة من الأشياء التي تملأ الفراغ فقط، بل المسئول عن بناء جغرافيا المكان وتحديد مذهب العمل المسرحي، وتحديد هويته، والذي يمكن أن يحدد أسلوب الآداء والحركة. "إن تصميم المناظر المسرحية كأي فن، أو علم محكوم بعدة قوانين قد لا يستطيع تجاوزها في بعض الأحيان، لذا عند شروع العمل في تصميم أي منظر فإن أول ما يمكن أن يتبادر إلى الذهن هو زمن المسرحية والفترة التي تنتمي لها، وهو ما يمكن أن يحدد بيئة الفعل الذي تدور فيه الأحداث، والشيء الآخر هو المذهب الذي تنتمي إليه المسرحية، والذي يحدد طرازها والأسلوب الذي ستتم فيه المعالجات الإخراجية التي سوف تكشف طبيعة الدور مسرحيا من الناحية النفسية والفكرية أثناء حركة الممثل في مكان وزمان المسرحية" (غالب، 2006). كما يجب الأخذ بالحسبان عملية اشتغال المنظر مع الإضاءة ودراسة العلاقة بينهما من ناحية تأثير حجم القطع ومكانها وألوانها، ومدى تأثير هذه العناصر على شكل المنظر أو اشتغال الإضاءة "اللون المشبع النقي أكثر جاذبية للعين من ذلك اللون غير المشبع" (عبد المعطي، 2010) .

3.2 الإضاءة (stage lighthing):

تمثل الإضاءة الشريك الأكبر للمنظر المسرحي، والمؤثر الذي يمكن أن يشكل التأثير الأكبر على إنتاج أشكال لا يمكن أن تحقق أي قيم فنية أو جمالية دون هذه الشراكة ما بين الإضاءة والمنظر، وإن الإضاءة عنصر مهم وكبير لأنها "لم تعد عنصرا جماليا يتم توظيفه في العروض المسرحية توظيفا دراميا فقط، وإنما يعتبر الإبداع الضوئي هو من أهم الجمالية في بناء شكل وصورة مسرحية جميلة من حيث شكل المساقط وزواياها وإعداد الأجهزة والألوان التي تدخل في بناء صورها، لأننا مطالبون بمراعاة التباين بين كمية الإضاءة الموجه إلى الخشبة، وبين المنطقة أو الأشخاص أو الديكور وملحقاته" (عبد المعطي، 2010) ، حيث يمكن أن يضيف هذا التباين بعدا وعمقا للموجودات من خلال الاستخدام العلمي الدقيق والمحسوب لاشتغال الألوان وزوايا سقوطها، حتى تتم عملية الإدراك لمختلف التفاصيل من خلال حواس المتلقي التي تعمل على تزويده بمعلومات يمكنه الحكم من خلالها، كونها تعمل على تنبيه مجموعة الأحاسيس والمشاعر والذاكرة الداخلية، ومجموعة الصور التي يمتلكها المتلقي، لأن عملية الإبصار تعتمد على خصائص الضوء المنبعث من الأجسام أو الساقط عليها، ويتباين هذا الضوء بسبب تباين واختلاف الأطوال الموجية للضوء التي تنعكس على شبكية العين.

4.2 الممثل (الشخصية) (the charcter):

هو العنصر الفعال ونقطة الوصل والتواصل مع كل الموجودات على الخشبة حيث يمتلك القدرة على ربط كل الأشياء وإمكانية التفاعل معها، والتنامي معها والذي لا يمكن الاستغناء عنه بأي شكل من الأشكال، لأن

فعل المسرح وفنه قائم عليه، فهو الروح التي تتحرك داخل الفضاء لأن "المتفرج لا ينظر إلى العمل المسرحي إلا من خلال الممثل عبر الشخصية التي يقدمها على الخشبة" (الجبوري، 2008) ، حيث يكون الممثل الأداة التي يمكن للمخرج أن يستنطق منها الأشياء، وأن يقوم بترجمة أفكار المؤلف على لسانه داخل مجموعة من العلاقات يقوم الممثل، بإنشائها يستطيع من خلالها تأسيس نظام علاماتي يرسل من خلاله مجموعة من الإشارات والعلامات، فحركته" هي التي تجعل الفراغ يتكلم لأن الممثل هو العنصر البصري الرئيسي المتحرك في الفضاء، والذي يعمل لإحياء الأشياء بالمسافة والزمن" (هيثم، 2010) ، فوجود الممثل وحركته بمرونة يمكنها أن تميزه عن كل العناصر الأخرى وحركتها، وتكون حركة جسد الممثل وتعابير وجهه، واستثماره لكل موجودات الفضاء لإنتاج أكبر قدر من الإيحاءات والعلامات، ولذا العمل المسرحي يبقى عليلا وناقصا إلى أن "يدخل الممثل في فضاء التمثيل ويلتحم بالجمهور، لأن العرض المسرحي يبقى غير متكامل دائما إلا من خلال استخدامه واكتمال كل عناصره ضمن حلقة من العلاقات التي يقيمها معها ليكتمل مثلث العلاقة بين المرسل الذي يمثله العرض.

5.2 الأزياء (fashion):

ترتبط أهمية الأزياء وقيمتها بالممثل كونها العنصر الأهم الذي يتعامل معه الممثل، ويلامسه طول فترة العرض، فمنها يمكن أن نستدل إلى الشخصية، وأغلب مواصفاتها وأبعادها وزمنها، حيث أن لكل فترة أن تحدث "الطراز تأثيره على الحياة إذ لا يمكن فصل الإنسان عن فترته، ولا يمكن ابتعاد الإنسان عن تقاليده، وإذا ما أراد الفنان أن يفسر أعمالا فنية من فترة إلى أخرى فلابد له أن يعرج على بلده وعلى زمنه" (سامي، قديم المسرح جديده وجديد المسرح قديمه مهرجان بغداد، 2011) ، لأن الأزياء ووجودها يمكن أن يكمل الشخصية وكل أبعادها من خلال شكل الأزياء وطرازها وألوانها بسبب اختلاف دلالاتها ودلالات الألوان التي ترتبط بها، لأنها سوف تسجل أثرا فكريا لدى المتلقي تحيله إلى زمن الشخصية وعالمها، تتفاعل مع باقي العناصر الأخرى وتؤثر وتتأثر فيها "والفكرة الفلسفية التي يقوم عليها العرض مستعينا بالألوان لإيجاد تنويعات في الاستجابات النفسية للمتفرجين كونها تشكل أفكارا جديدة" (الجبوري، 2008).

مثلا استعمل اللون البرتقالي في مسرحية العمى لما يحمله من دلالة عن القلق والترقب وهي الحالة النفسية التي كان بها المرضى، كما أن اللون البرتقالي يمكن أن يعبر عن المستشفى أو المصحة وهو المكان لذي كانوا به المرضى المعزولين.

الشكل 1: لقطة من مسرحية العمى تبين استعمال اللون البرتقالي للدلالة على الحالة النفسية للمرضى

السعيد منسي. (23 جويلية, 2020). *مسرحية العمى*. مسرح القاهرة.

6.2 الموسيقى والمؤثرات الصوتية (musical influences):

ترتبط بالمسرح ارتباطا وثيقا لما تمتلكه من قدرة عالية في عملية دعم الصراع ورفع إيقاع العمل، والمحافظة عليه، "إذ لا يمكن أن نجد مسرحا رفيع المستوى في أي عصر، وفي أي ظرف دون الموسيقى" (علي، 1997)، كما يمكنها تحديد زمن الفعل وشكله من خلال مجموعة الإيقاعات وشكلها، وما يمكن أن تحيط به من جو نفسي يعمل كقوة تساهم في رفع إيقاع العرض المسرحي، وخلق عنصر الترقب والاستفهام قبل الحدث المسرحي، فهي "عنصر جوهري، من أهم وظائفه دفع حركة الدراما إلى الأمام من داخل خصائص نمو الشخصيات أو الحدث" . بالإضافة إلى قدرتها على توجيه انتباه المتلقي إلى الأحداث والأفعال المهمة، بمعنى أن تكون الموسيقى منتمية إلى مذهب المسرحية وروحيتها وكعنصر" درامي لا على أساس كونها عنصرا جماليا وحسب" (علي، 1997).

أما المؤثرات الموسيقية فهي مجموعة من الأصوات الطبيعية والصناعية المسجلة التي تكون جزءا من الفعل الدرامي يكون تأثيرها مع الفعل الدرامي كبيرا كأصوات الرعد والصرخات، وبعض الظواهر الطبيعية، لذا فإن المادة الصوتية التعبيرية كقيمة جمالية مضافة يراد من خلالها إغناء جمالية العرض المسرحي كوحدة متجانسة، ومترابطة الأجزاء فعلى من يقوم بعملية الإخراج أن "يمتلك الإحساس الموسيقي المطلوب أولا، ويعرف متى وكيف تساهم المادة الصوتية التعبيرية في زيادة التأثير الجمالي لدى المتلقي" (سامي و بدري حسون، 1981) ، لتساهم في دعم وتوضيح المناخ الاجتماعي والطراز التاريخي، والبيئة الجغرافية وغير ذلك مما يوضح مقاييس العرض الفني، بالإضافة لإمكانيتها في التأثير النفسي والحسي والذوقي، وبالتالي الجمالي للمادة الصوتية.

7.2 الإكسسوارات (Accessoires)

تعتبر الإكسسوارات مكمل لعنصر الأزياء وهي كل ما يمكن أن يستخدمه الممثل بيده أو يستعمله، بالإضافة للأشياء التي يلبسها كالقلائد والأساور، وباقي الأشياء كالأسلحة والعصي، وهي أشياء مهمة يصعب الاستغناء عنها فمثلا منديل عطيل في مسرحية عطيل، حيث كانت الأساس الذي بنيت عليه الكثير من مشاهد العرض المسرحي.

8.2 المكياج (make-up):

وجد المكياج منذ أقدم العصور بسبب ارتباطه بالممثل، ولتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح"، لإظهار الملامح الخاصة بالشخصيات، وكان بديلا عن الأقنعة التي كانت تستخدم في المسرح الإغريقي حيث أن "للمكياج هدفا أيضا هو إكساب الوجه تعبيرا يعكس الحالة النفسية" (عبد المعطى، 1996) ، وتزداد أهميته بسبب ارتباطه بباقي العناصر الأخرى في العرض المسرحي حيث يؤثر ويتأثر بالإضاءة بشكل كبير حيث أن الإضاءة غير الصحيحة تفسد الماكياج، وهذا ما يتطلب التحكم بنوع المكياج ودرجة حرارة الضوء، بالإضافة إلى التنسيق ما بين الإضاءة ولون المكياج لأن المتلقي يجب أن يرى الشخصية بكامل ملامحها وتفاصيل وتعابير وجهها، "يستشعر المتفرج لبجو العام، والتلون العاطفي والشعوري، الذي توحي بها الوجوه والأجسام المرسومة" (عبد المعطى، 1996).

3 سينماتوغرافيا الفيلم السينمائي:

ترتبط السينما بالإنسان ارتباطا كبيرا كونها تمثل الواقع ومحاكاته، بالإضافة لما يمكن أن تحققه من إبهار ومتعة للإنسان عبر وسائلها التعبيرية، والذي انعكس على جميع مفاصلها. فهي كما تعرفها ماري تيريز "اختصار لكلمة "cinématographe" أي التسجيل الحركي، وهذه الكلمة تدل في الوقت نفسه تدل على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام 'عمل في السينما" (جورنو، 2009) .

إن الصورة السينمائية تتكون من مجموعة مختلفة من العناصر التي تشكلها، يمكن أن يكون المنظر واحد من أهم هذه العناصر كونه يمثل البيئة التي تقع فيها الأحداث والشكل الذي يراه المشاهد على الشاشة، بالإضافة إلى كونه الكتلة الأكبر حجما، والتي تضم الآداء والأحداث في اللقطة السينمائية، والديكور هو الاسم المتداول لفن المناظر، أو ما يمكن أن نسميه أيضا بالسينوغرافيا، وقد تطور المنظر السينمائي بسبب تطور عمليات الإنتاج والإخراج للسينما منذ بدايات السينما إلى وقتنا، حيث مرت صناعة السينما خلال قرن من الزمان بفترات تحول متباعدة زمنيا متصلة فنيا وتكتيكيا، وإنه من الصعب تحديد الشخص الذي يعود إليه الفضل الكامل في اختراع السينما، إلا أننا يمكن أن نتفق على أن بدايتها كانت في الولايات المتحدة وانجلترا وفرنسا

وألمانيا، وكانت على شكل عمليات تتمثل بخداع للبصر، من خلال تركيب مجموعة من الصور ضمن أبعاد مختلفة يمكن أن تبدو للعين وكأنها صورة واحدة تتحرك بسرعة محددة، يمكن أن يراها المشاهد متحركة.

إن الديكور أو السينوغرافيا في السينما تكون من مسؤولية مصمم المنظر السينمائي، لأنه يجسد رؤية المخرج من خلال ترجمة الأفكار إلى شكل له ميزاته وخصائصه، فمصمم المنظر السينمائي "يتحمل مسؤولية نقل أحداث موضوع الفيلم بصورة مقنعة وقريبة من الواقع في أغلب الأحيان، والعمل على أن تكون الخلفية التي تدور أمامها الأحداث قادرة على أن تضيف إلى الإيهام السينمائي، وأقرب ما تكون إلى التصديق، أو الإقناع الشيء الذي يجعل من المشاهد متفاعلا ومتحمسا مع الحدث، لأن الديكور السينمائي يمثل البيئة التي تحاكي الواقع مثل الأمكنة والبيوت، ويكون لها الأثر الكبير على المشاهد نتيجة ما يحمله ويحتويه من مضامين داخل اللقطة وتفاصيلها المرئية، فجميع العناصر المشتركة بتجسيد المنظر السينمائي لها تأثيرها الخاص بقصة وفكرة الحدث، والتي يمكنها أن تحدد زمن الحدث، وهي التي تعطي انطباعات عن موضوع وفكرة الفيلم السينمائي وزمنه والبيئة التي تعيش فيها شخصيات الفيلم وعاداتهم.

يفضل صناع السينما خاصة الواقعية أن تكون مواقع التصوير طبيعية وواقعية، حتى تكسب أفلامهم الصدق الفني الذي يرفع من قيمة وجمالية أفلامهم، كما أن عملية بناء المناظر السينمائية قد مرت بمجموعة من المراحل التاريخية في تطورها، حيث كانت الاستوديوهات والأماكن الأصلية الطبيعية هي ما تمثل البداية الأولى لإنشاء المناظر السينمائية، وكانت المناظر الطبيعية هي المعتمدة لإنتاج الأفلام، وبالاعتماد حتى على الإضاءة الطبيعية من خلال الشمس، أو المشاعل كمصادر للإضاءة في عمليات التصوير، ذلك أن بعض صناع الأفلام يقولون بأن الاستوديوهات تقلل من قيمة الأفلام، وهذا ما برز في أفلام الواقعية الايطالية، والموجة الجديدة الفرنسية نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، حيث رفض رواد هذين الاتجاهين الاعتماد على ديكورات الاستديوهات لتصوير المناظر السينمائية، واعتمدوا على التصوير في المدن والشوارع الحقيقية، إلا في بعض الضرورات التي تحتاجها أنواعا خاصة من الأفلام خاصة التي تمثل الخيال العلمي، حيث كانت بعض المشاهد تعتمد على التقنيات المسرحية خلال التوظيف الأمثل لبيئة المسرح المقاربة للبيئة السينمائية، أو محاولة صنع ديكورات كبيرة على منصات دوارة متغيرة الشكل تدور أمام الشمس، استخدمت هذه الديكورات بديلا للمواقع الطبيعية بسبب التكلفة العالية للذهاب إلى الأماكن الأصلية، أو مجموعة المخاطر التي يمكن أن يتعرض لها الممثلون. لقد جاءت فترة في عمر السينما تطورت من خلالها السينوغرافيا، والمناظر التي تصور فيها الأحداث بعد أن كان المنظر السينمائي أقرب إلى المسرح منها لاختراعات السينما، بعد التقنية التي اخترعها اديسون لإنتاج الصورة المتحركة، حيث كان السينمائيون في البداية يقومون بالتمثيل أمام خلفية مشهد تكون أمامهم مرآة

تسلط عليها إضاءة، فكانت هذه الخطوة من أهم الخطوات التي غيرت شكل الديكور، والسينوغرافيا في السينما، كان ذلك في ألمانيا تقريبا في العشرينات من القرن الماضي بعد أن كانت أغلب الأفلام ذات طابع مسرحي من ناحية المنظر عبر الديكور المستخدم في كثير من الأفلام، غادر بعض المخرجين هذا التقليد والتحول بالفيلم السينمائي إلى فن مستقل، وكانت في المانيا مع الأفلام التعبيرية التي ظهرت هناك، حيث اهتموا بتكوين الصورة والإضاءة في المناظر، كما ابتكروا خدع تصويرية حديثة، واستخدمت الخلفيات الزجاجية كتقنية مختلفة تساعد الإضاءة في ترتيب أشكالها.

إن تعدد واختلاف المدارس الفنية ساعد على تنوع، واختلاف شكل المناظر في السينما، حيث كانت المدرسة السريالية مخالفة للاتجاه الواقعي من خلال استخدامها للمناظر التي تعتمد على الرموز والأحلام، وتقدم النزعة الشخصية والانفعالات النفسية والتراجيدية، بذلك ترتبط ارتباطاً كبيرا مع الشخصية، لأنها تتلاءم وتحاكي انطباعات الشخصية السينمائية، إن المنظر السينمائي يرتبط ارتباطا وثيقا مع الشخصية السينمائية ويعطي قرائن لفهم الشخصية، لذا قدمت هذه الأفلام أجواءا من الرعب، وتقدم أحاسيسا ترتبط مع الأفكار، لأن المنظر قادر على أن يظهر كثير من الدلالات المرتبطة بالشخصية، ويظهر الأجواء النفسية السائدة، ويمكنه أن يكون سببا في شكل أفعال الشخصيات، أو ردود أفعالها، فهو مناخ تعبيري عن دواخل الشخصية السينمائية، وبما أن المحيط البصري بعناصره المختلفة له دلالات كثيرة يمكن توظيفها فنيا فإن الإدراك البصري والمعرفي للأشياء يكسبه أهميته البالغة، فيكون النص السينمائي ذا علاقة وطيدة بالحالة المعرفية، فالأحاسيس والمشاعر والدلالات الجمالية تظهر من خلال حركة الكاميرا "الإضاءة، اللون، الديكور..." وغيرها من العناصر السينوغرافية التي تكون متوافقة لتجسيد الحدث الذي يجسده الفيلم آخر، فالألوان في أفلام العنف تختلف عنها في الفيلم الرومانسي أو فيلم الرعب، كما تختلف عن فيلم في صخب المدينة عنها في فيلم في حياة الريف.

وعند الحديث عن تطور مفهوم المنظر السينمائي وتحديدا في العصر الحديث فقد تعاملت السينما مع المنظر السينمائي بأساليب جديدة لم تظهر في المراحل السابقة للسينما، حيث يتمثل المنظر وتصميمه باختيار الموضوع وبنوعية الفيلم، وهذا ما يظهره المخرج من خلال الأسلوب الإخراجي له، إذ أن المخرج يظهر هذا الشيء من خلال استخدامه للمناظر الكئيبة أو الحزينة أو المفرحة، فهو يستخدمه كخلفية للحدث كالمناظر الريفية في حال كان موضوع القصة في الريف، ويختاره نظرا للطبقات الاجتماعية والاقتصادية، وهذا ما ساعد على إحداث الكثير من التغيرات الكبيرة على مستوى الأفكار من ناحية تناولها، وهذه الحرية والتحولات أتاحت لصناع السينما الغور في استخدامهم للمنظر عبر تصورات ذهنية من خلال إطلاق التجليات للأماكن المفترضة.

1.3 الإطار السينمائي

هو الوعاء الذي تحدده الشاشة، وهو الحيز الذي يحتوي على الدلالات المعروضة والمشكلة بفعل التكوين إلى صورة تعبيرية ويطلق عليه اسم الكادر.

فهو يضم كل ما هو معروض ومجسد من الأحداث والشخصيات والتكوينات من خلال احتضانه لجميع العناصر البصرية والمرئية والسمعية بكل علاقاتها وتفاعلاتها المتداخلة، وهو كما يراه ارنهايم "ينظم الأشياء التي يحويها" (دادلي، 1987).

وحتى يتم ضبط الكادر لأي فيلم لابد من تأطيره أولا " تتضمن الاستعمالات الفنية للتأطير حقيقة أن وجوده ينشىء مكانا سينمائيا، وتحمل الأحداث التي تجري في نطاق هذا المكان دلالة لا تحملها الأحداث التي تجري في مكان غير محدود" (ستفنسون و دوبري، 1963).

يتداخل الإطار مع الصورة في علاقة جدلية، فالكادر يحيط بكل مقدرات الصورة من جهة، والصورة من جهة أخرى لها قدرتها الدلالية والتعبيرية، لما تحتويه من أيقونات وإيحاءات، وقد تتعدى أحيانا إطارها إلى ما هو متخيل، ومع ذلك لا يمكن وجودها دون إطار، ولا إطار دون صورة "الكادر هو الصورة على شاشة العرض التي تتوافق مع الصورة في عين آلة التصوير أثناء التصوير، والتي بدورها هي جزء من الموضوع المصور المحدد بحواف الصورة أو بحافة الإطار" (الخيمي، 2013) .

إن الإطار عبارة عن خطوط وعلاقته قوية بالخط التعبيري في التكوين السينمائي بما يبرز القيم الجمالية والتعبيرية للشكل المرئي، فلابد أن يضم إطار الصورة كل الكتل الموجودة أمام الكاميرا من ممثلين وديكورات وإكسسوارات ثابتة ومتحركة حتى لا يضيع ولا يتشتت انتباه المشاهد، ومن خلال ذلك يعطي لكل كتلة أهميتها بعد توزيعها في الفضاء الذي لابد أن يضمه الإطار أيضا، وتوازن الكتل والمكونات المحيطة بها من ظل وضوء وألوان وملمس... مهم جدا لتحقيق التوازن البصري لدى المتلقي.

2.3 الصورة السينمائية

تتحصل الصورة السينمائية بالتصوير إلا أن نسقها يختلف عن قوانين التصوير الفوتوغرافي، فهي تكتسب أهميتها من خلال موازاتها بين عالم الشاشة ومساحة العالم المألوف، بنقل وترجمة الواقع، وبناء المتن الحكائي للفيلم.

الصورة هي لغة السينما ومادتها الخام، توجه فكر المخرج الجمالي، وتدخله في علاقة جدلية مع المتلقي بتأثيرها السيكولوجي عليه، فهي اذن أحد وسائل التعبير من خلال السرد بالمونتاج، وخصائصها تمنحها مطواعية عرض الواقع، فهي تتسم بالشاشة العريضة والحركة والتعبير والواقعية والأثر التعبيري، إضافة إلى

الصوت والمرونة، ولعل هذا ما يجعلها تثري الفيلم بالقيم الجمالية، فهي عن طريق هذه الخصائص يمكنها تصوير الواقع بالإحساس به، وليس بنقله، وبالتالي تتكون لغة الصورة مقترنة بالجمال، فتخلق الإبهار لدى المتلقي.

تنطوي الصورة على ثراء تعبيري عميق، فهي تشتمل على معظم الإمكانات التعبيرية المحسوسة والمجردة والمرئية والذهنية، وهذا الثراء يمنحها آلية فريدة في تحقيق المتعة الذهنية، وفتنة حواس المتلقي، ونفل رسائل المخرج "إن المونتاج حين يصوغ تصوراته عن حجم الفيلم وطوله وعمقه، ومحتواه وإيقاعه، فإنه يفرض تصورا مركزيا للصورة السينمائية واتجاهاتها في مخاطبة الآخر" . (عقيل م.، 2001).

3.3 التكوين في الصورة السينمائية:

"تشتق كلمة تكوين من كون يكون تكوينا، وكينونة الشيء صورته، وجمعه تكوينات الصورة والهيئة، وللتكوين عدة عوامل رئيسية مساعدة في تكوين الشكل، فهو ربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني من تصميم وحركة وبناء، وهو قادر على التعبير عن شعور كنه حالة الموضوع والمزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل، لذا فموضوع التكوين يتعلق بعملية ترتيب العناصر المرئية داخل الإطار أو الكادر.

"إن حركة الصورة يغذيها التتابع الذي يحول الصورة الثابتة إلى متحركة، من أجل الإيحاء بحقيقتها وواقعيتها، وربط التصوير الفني بالواقع لا يتأتى إلا بمزج الصوت بالصورة في الفيلم، وبذلك تحمل الصورة دلالاتها الدقيقة خصوصا إذا مزجت بالصمت في بعض المشاهد والمواقف ما يزيد عنصر التشويق لدى المتلقي" (بليلة، 2008).

والعمق في التكوين هو ما يعطي للصورة جمالية وجاذبية أكبر، ولتحقيق هذا العمق لابد من توزيع الممثلين في الديكورات بشكل يتداخلون فيه معا، وتحريك الكاميرا إلى الخلف وإلى الأمام باتجاه المشاهد، واختيار زوايا الكاميرا والعدسات التي تخلق خطوطا متلاقية للحصول على المنظر الجذاب، تصوير الأجسام داخل الصورة، أي أنه لابد أن يتضمن التكوين بعض العناصر التشكيلية لتحقيق أثره في الصورة "الشكل ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال، والتوزيع المناسب للضوء والظل، والألوان، والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية، والإيقاع، وكل هذه العناصر تساهم في إحداث الأثر الدرامي أو الموضوعي للمشهد" (الزعبي، 2001).

4.3 الديكور

يعتبر الديكور كل الوسائل الهندسية والزخرفة والحرفية، التي تساعد في إقامة المناظر داخل الاستويوهات أو خارجها، كما يمكن أن يكون الديكور الخارجي أو الداخلي حقيقيا، خاصة وأنه يساعد في خلق الجو الطبيعي والسيميولوجي، ويستطيع الايحاء بمعاني كثيرة.

فالديكور إذن هو كل ما يظهر على الشاشة من رمز تعبيري، يخدم قصة الفيلم، ويؤثر في الصراع، ويعبر عن الأحداث سواءا كان ديكورا أو أزياءا أو إكسسوارا... الخ

ولابد من ارتباطه الوثيق ببقية العناصر التعبيرية كالإضاءة والألوان وجميع العناصر السينماتوغرافية للفيلم، فهو من الأسس الضرورية والمهمة في الصناعة السنيمائية.

ولهذا على السنيمائي أن يختار ديكور فيلمه بما يتوافق مع القصة على الورق، ونظرته وخبرته كسينمائي مبدع" كان ستانسلافسكي يقدر الرسام الذي يخضع كل عناصر الديكور، كل تعبيريته، وكل جماله لإراحة المخرج عبر التخطيط لفكرة المخرج الأولية" (ميخائيل، 1981) .

يعتمد الجانب البصري للفيلم على إستراتيجية تصميم المناظر اللازمة، التي لابد أن ترافق لقطة معينة هي مهمة جدا لتلك اللقطة، لأنه هو ما يمنحها قوتها، وكلما كان تصميم المنظر متقنا، ويخدم القصة كلما كان أكثر تأثيرا على المتلقي وجذبه، فتصله بذلك فكرة المخرج بصورة جمالية مبدعة "يأتي تصميم المناظر بعد الإضاءة في الدرجة التالية مباشرة من الأهمية، والتي تدعم فكرة المخرج التي تتجلى لقطة بعد أخرى، وتشير المناظر إلى طبيعة كل المضمون البصري للقطة وتصميمه، وهو ما يتضمن الأشياء الموضوعية داخل اللقطة وتصميمها وطريقة تنظيمها، ومنظر الغرفة التي تحتوي على هذه الأشياء، وحتى لون العناصر، لا تساهم فقط في تحقيق مصداقية اللقطة، وإنما أيضا الإيحاء بالجو النفسي الذي تثيره اللقطة" (دانسايجر، 2009).

5.3 الإضاءة

" تؤثر الإضاءة في العرض الفيلمي بالدرجة الأولى على الممثل، فهي توجه انفعالاته وتعبر عن مزاجه، كما تتحكم توافقا مع بقية العناصر في الحالة النفسية للمتلقي، ومدى تجاوبه مع الأحداث، وتتماشى مع الحوار، وكل ما يجري داخل الكادر، فالمخرج من خلالها يمكنه إيصال حالة المكان أو صفاته للمتلقي، حتى وإن خلت الصورة من الممثلين "الإضاءة هي الوسيلة الوحيدة الخارجية التي يمكنها التأثير في خيال المشاهد، وتحريكه من دون تشتيت انتباهه، فقدرتها في هذا المجال مشابهة لقدرة الموسيقى، إنها تضرب على أوتار أحاسيس أخرى، ولكنها تتصرف مثلها" (بافي، 2015) .

تربط الإضاءة بين العناصر السينماتوغرافية بالتعاون التام بين مهندس الإضاءة ومدير التصوير الذي يحدد أنواعها ولوازمها، لتوحي بزمن القصة، فهي غرض درامي سيميائي "تعمل على الإيحاء بخلق جو عام للفيلم، والضوء من العناصر المهمة في الإيهام بالبعد والعمق في اللقطة السينمائية، وبالتالي يجسم ويظهر المكونات المشكلة للصورة بهذا البعد الفراغي الثالث، وهو عنصر جيد يساعد في التكوين، ويعمل على لفت الانتباه." (شيمي، تجربتي مع الصورة السينمائية الجزء الاول، 2004)

وحتى تحقق الإضاءة صورتها الجمالية في الفيلم وأغراضها الدرامية، وأبعادها السيكولوجية لابد أن يعمل مدير التصوير على تطويعها بما يلاءم الأحداث، فلكل فيلم قالبه السينمائي الذي لابد أن يظهر فيه" الغرض الفني من استعمال الإضاءة هو جذب الانتباه، ولفت النظر لجزء معين في الإطار، إظهار البعد الدرامي للمشهد من خلال التفاعل مع الضوء والظل لتحديد الزمن العام للمشهد، سواءا كان التصوير داخلي أو خارجي، كما تلعب الإضاءة دورا كبيرا في التكوين الفني للإطار حيث تظهر العلاقة بين الكتلة والأبعاد." (فهمي، 2011)

الإضاءة تخدم مضمون الفيلم كما يخدمه اللون تماما، فهي تأتي على حسب طبيعة الفيلم وإيقاعه، فمثلا تستخدم الإضاءة من الأسفل في حالة الخوف في فيلم، أو إضاءات متدرجة لمشاهد حالة الأحلام أو الرومانسية. ولهذا لا يمكن فصل الإضاءة واللون عن حركة الكاميرا التي تأخذ دور العين عين المشاهد.

6.3 سيكولوجية اللون:

للألوان جانبها الجمالي في الفيلم السنيمائي، ودلالات ورمزيات من خلال ارتباطها بالعادات والشعوب والتقاليد، فلكل لون ما يعبر عنه.

يستطيع اللون التعبير عن الواقع والخيال والحلم والحالة النفسية والمزاجية للفيلم للشخصيات وللفيلم ككل، عن طريق خاصية التعبير والرمز التي يمتلكها، فمن خلاله يمكن للمخرج أن يرسل رسائله الضمنية للمتلقي في وضوح، وأن يعبر عن المكان وزمن الأحداث وحتى العادات "فكل مشهد مهم في الفيلم يصبغ بلون أحادي، في محاولة لتقريب الأحداث والدراما للألوان المتعارف عليها انتربولوجيا في حياة الشعوب، فكانت مثلا المشاهد التي تصور في الريف والصحاري والمناظر المفتوحة باللون الأصفر، ومشاهد الفزع والرعب باللون الأخضر، والحرائق والإنفجارات باللون الأحمر" (شيمي، 2004) .

يتداخل اللون مع الإضاءة بشكل كبير، وهي التي تخدم طبيعته وكنهه، وتنمي وظيفته في الصورة السنيمائية، ذلك أن الأجسام تمتص الألوان والأضواء، وتعكس اللون الذي لا تمتصه فيكون لونها، ويختلف تركير اللون وصفاؤه كلما اختلفت شدة الضوء وهو ما يجعل للضوء تأثيرا على قوة اللون وضعفه، وهذا ما يجعل السينمائي قادرا على تغيير معاني الألوان من خلال شدتها وكثافتها عن طريق الضوء المسلط عليها، من جانب

سطوعه ولونه هو أيضا "إن أشعة الضوء بالمعنى الدقيق للكلمة ليست ملونة، لا يوجد في الأشعة سوى طاقة محددة، وقدرة على تحريض الشعور بهذا اللون أو ذاك" (العبيدي، 2014).

4. السينوغرافيا في مسرحية العمى، فيلم العمى عن رواية العمى جوزيه ساراماغو:

1.4 مسرحية العمى لمخرجها السعيد منسي:

العمل مأخوذ من رواية العمى لكاتبها "خوسيه ساراماخو"، ويتناول العرض مدينة يجتاحها وباء العمى الذي ينتقل بالعدوى، مما يؤدي إلى احتجاز المصابين بمستشفيات ومصحات مهجورة، للحد من انتقال العدوى، ولكن تزايد المصابين أدى إلى العجز على تلبية الحاجات الاستهلاكية، هو ما أدى إلى تقاتل الناس بوحشية مم اجل الطعام، وانهيار مؤسسات المجتمع، فتدخل الجيش بعد انتشار الذعر والفوضى العارمة لمحاولة السيطرة على الوضع، إلا ان تزايد العدوى أدى إلى عجز الجيش وسيطرة العصابات على الطعام والدواء. عالجت المسرحية فكرة مصير الانسان، ومدى قدرته على الإحتفاظ بانسانيته في مواجهة الأزمات والاوبئة.

تتكلم المسرحية عن إعاقة فكرية وروحية أدى إليها وباء العمى وانتقال عدواه، من خلال مجموع أفكار استهلاكية، أدت إلى حجب رؤية الناس للحقيقة، وبالتالي حجب رؤية الإنسان عن دواخله.

الجانب الفكري في المسرحية ينتقل عن طريق الإعلام، وتحويل الإنسان من منتج إلى مستهلك، ومن البحث في المضمون إلى الغوص في الشكل.

إن أيقونة العلب التي أدخل فيها الطعام للمصابين بالعدوى الموجودين بالحجر الصحي هي أعمق فكرة، فهي تمثل الحاجة الاستهلاكية للإنسان، وتحمل جميع غرائزه الإنسانية الطعام، أي أنهم جعلوا الإنسان تابع لهذه العلبة (مثلما نحن الآن)، لأن البضاعة الاستهلاكية في مثل هكذا أزمة جعلتهم بعيدين عن المضمون.

الألوان الصفراء والحمراء التي استخدمها هي الحالة النفسية للمصابين، أي الاضطراب الداخلي للأعمى. كما اعتمد على اللون في الضوء لصنع المزاج النفسي للمتلقي باعتبار أن المنطقة المبصرة الموجودة هي الجمهور، أي أن اللون في الإضاءة كان يشير إلى المزاج النفسي للعرض، ويشكل التضاد المسرحي بالجانب السيكولوجي

فعلا سبيل المثال يوحي اللون البرتقالي لملابس العميان الذي يوحي ايضا سجناء على وشك تنفيذ حكم الإعدام، وجسد الديكور صور الحياة القاسية، حيث بتحول المركز الذي من المفروض أن يقدم الرعاية الجسدية والنفسية إلى شبه سجن. أما الملابس فقد تم توحيد زي المصابين وهو إشارة إلى زي السجناء، أو إلى أم أحزاب

العمال، أي أنهم من خلال الزي يقول إن هؤلاء الناس جميعهم متشابهون لأنهم فقدوا حسهم، ولذلك لما يجد حالات إيجابية يضعهم وحدهم وبقعة ضوء كاشفة هي إشارة إلى حالة التجلي لكشف الإنسان لداخله.

السينوغرافيا تشير بأكثر من دلالة على أن هذا المكان هو مصحة أو مستشفى، فتعدد طرحها يجعلنا نشعر أحيانا أننا في مستشفى، وأحيانا أخرى أننا في مصحة للمجانين، مفردات "السرير، العصا" هي أيقونات تكميلية لفكرة المستشفى أو المصحة.

إن صناعة السينوغرافيا في العرض كانت صناعية سيكولوجية نفسية، وصناعة فكرية ايديولوجية.

2.4 فيلم العمى للمخرج (Fernondo Meirelles)

بطاقة فنية للفيلم

الفيلم مأخوذ من رواية العمى للكاتب خوسيه ساراماخو، الذي رفض كثيرا تمثيل روايته لإستحالة تمثيل فكرة العمى حسب رأيه، بإستخدام الضوء والصور، لأنها أعمق بكثير من صورة الضوء التام، الذي يعطي صورة معاكسة تماما وبالتالي استحالة الرؤية.

المخرج فرناندو ميريليس

سيناريو دون ماكلير

الراوي داني غلوفر

البطولة جوليان مرن /مارك رافالو

تصميم الازياء روني ابريل

التصوير سيزار شارلون

الموسيقى ماركو اونطونيو

التركيب دانيال ريزيند

الصناعة السينمائية

المنتج نيف فيشمان /صونوكو صاكاي/اندريا بارتا روبيرو

التوزيع فوكس فيتشرز / مير ماكس

البلد كندا / البرازيل /اليابان

مواقع التصوير ساو باولو / اونتاريو

التاريخ 3اكتوبر 2008

قصة الفيلم:

في مدينة حضارية يصيب العمى السكان واحدا تلوى الآخر ودون سبب واضح. تنجو زوجة الطبيب من الإصابة ولكنها تدخل إلى الحجر الصحي من المصابين من أجل زوجها، يتنشر الذعر بينهم في غياب سلطة حاكمة ويرتفع الصراع حتى يتحول إلى معارك فيما بينهم من أجل الطعام، وفرض القوة، وحين يصيب الوباء كل سكان المدينة يخرجون إلى الشارع بحثا عن الغذاء في المزابل وفي النهاية يستعدون البصر فجأة.

الشكل2: مشهد من فيلم العمى يبرز خروج المصابين للشوارع

المصدر: فرناندو ميريليس. (2008). *فيلم العمى*

العمى الذي وصفه الكاتب في الرواية على أنه " بحر أبيض " لايمكن تجسيده كليا من خلال المصطلحات أو الأشكال الغامضة التي تطفو فوق اتساع لا لون له.

استخدم المخرج البياض المظلل حتى يستطيع تجسيده بالعمق الذي جاء به في الرواية، كما أن غياب اللون يمنح المشاهد شعور الشفقة على المصابين المتجولين في الشوارع دون وجهة محددة، ودعم ذلك بالحركة والصورة باعتبارهما القوة المؤثرة في اللون في السينما، وقد أعطى تمازج اللون الابيض مع الأسود التوتر المطلوب للفيلم إضافة إلى الكتل الطينية.

فضاء الفيلم هو المكان الذي تم حجز المصابين فيه وهو مستشفى أو مصحة للمجانين أو ردهة للسجناء حيث قالت زوجة الطبيب "جميل ألا نرى المكان الذي حجزنا فيه."

ومع استمرار المصابين تحول المكان شيئا فشيئا إلى مكان للدعارة وممسوخ من كل القيم الإنسانية، ومكان للجريمة أيضا. ويعتبر العزل الصحي هو نوع من أنواع المنفى للإنسان، وهو ما يعبر عنه حين اتصلت زوجة الطبيب بالهاتف برقم الطوارئ ولم يجبها أحد تأكيد للمنفى.

الفيلم فيه فكرة جميلة، وهي أن الغريزة الإنسانية تميل إلى العنف، وإلى الغريزة الحيوانية في غياب القانون المنظم للبشر، فهذا الفيلم يعطي فكرة كيف يمكن أن تكون البشرية في غياب القانون.

في الفيلم أسئلة فلسفية عميقة وهي تمثل بعد تحليلها شفرات أو أيقونات دلالية لفكرة الفيلم.

فمثلا زوجة الطبيب احتجت معهم وهي غير مصابة، الكفل غير مصاب، أول شخص أصيب آسيوي قد تقصد التكلم مع زوجته بالآسوية، سارق السيارة، المصاب الأسود... كلها شفرات (لون البشرة، اللغة، فالطفل يمثل البراءة التي لا تتلوث، والمرأة هي الحياة حيث أنها عاشت ظروفا صعبة وصلت إلى درجة القتل، أي أن الحياة تحولت إلى شيء بشع في غياب القانون.

كما أن هناك إشارات تحققت داخل فضاء الفيلم ففي الربع الأخير من الفيلم أصبحت ملامح ومعالم الأجواء والممثلين دون ملامح والتي ركز عليها في بداية الفيلم 'المصاب الآسيوي، المصاب الأسود، المرأة صاحبة النظرات...' وهي تفاصيل دقيقة واضحة ومهمة إلا أنها أصبحت غامضة قي نهاية الفيلم من خلال خفت الإضاءة وغامضة هي الأخرى، وهي دلالة على أن وباء العمى أدى إلى تجريدهم من إنسانيتهم، خصوصا دون رادع شرعي الذي هو القانون وبالتالي اختفت ملامحهم في عصر الفوضى.

بعد رجوع البصر للسكان المصابين في نهاية الفيلم انخفضت أعمدة الكاميرا نحو الأسفل، لتظهر مشهد خط سماوي للعاصمة الحديثة، من مسافة بعيدة لإخفاء الدمار المخفي بالداخل.

خاتمة:

يبني السينوغرافي أو السيناتور من خلال عرضه العناصر السينوغرافية ليشكل الصورة البصرية كمكمل وداعم لرؤية المخرج، فتتمحور دلالات العارض الكامنة في خلال اشتغالها تكامليا وتآلفيا لبعث الصورة الجمالية التي تدفع بالمتلقي للبحث عن رموزها.

يتشابه المنظر في العرض المسرحي والفيلم السينمائي، رغم الاختلافات الجوهرية التي تميز السينما عن المسرح، إذ في أغلب المسرحيات والأفلام تكون المناظر ليست مجرد خلفية للفعل، وتعطينا انطباعا عن الشخصيات المشتركة، أو مجرد بيئة الحدث، وإنما تقدم أفكارا رمزية لعلها تكون انطباعية أو واقعية بحسب أسلوب العمل، أو الاتجاه الذي تنتمي إليه، ولكن وجه الاختلاف يكمن بأن السينما ترينا جميع التفاصيل في المناظر على العكس من المسرح لأن ابتعاد المشاهد عن المنظر يجعله لا يرى كل التفصيلات بدقة. المخرج المسرحي مضطر للحلول الوسطى في تصميمه للمنظر المسرحي بسبب المساحة الثابتة للمسرح، والتي يكون فيها المنظر مقيدا باللقطة البعيدة.

إذن فان التقنيات السينوغرافية أصبحت رؤية ثانية يتوصل المشاهد من خلال جمالياتها وإيحاءاتها إلى مضمون العرض أوالفيلم وأفكاره وأهدافه بعد أن كانت لا تتعدى كونها زخرفة وإبهارا.

قائمة المراجع

- احمد بليلة. (2008). *"الترجمة بين سيمائية الصورة والفيلم"* . المغرب: دار المغرب.
- أحمد منسي. (23 جويلية, 2020). *مسرحية العمى*. مسرح القاهرة، القاهرة.
- اندرو دادلي. (1987). *نظريات الفلم الكبرى*. (جرجس فؤاد الرشيدي، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة.
- باتريس بافي. (2015). *معجم المسرح*. (ميشال ف خطار، المترجمون) بيروت لبنان: المنظمة العربية للترجمة.
- باسم عباس العبيدي. (2014). *العلامة التجارية، دلالاتها الوظيفية والتعبيرية*. عمان: امواج للطباعة والنشر والتوزيع.
- باميلا ، هاورد. (2004). *ماهي السينوغرافيا* . (محمود كامل، المترجمون) القاهرة، مصر: وزارة الثقافة -مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
- حسين علي كاظم التكمجي. (2000). *وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الاستجابة لدى المتفرج*. بغداد: ، اطروحة دكتوراه ،جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية.
- ذوالفقار فهمي. (2011). *إرشادات في الإضاءة و التصوير التلفزيوني*. الدوحة، قطر: مركز الجزيرة الاعلامي للتدريب والتطوير.
- رالف ستفنسون، و جان دوبري. (1963). *السينما فنا* . (خالد الحداد، المترجمون) دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
- رضا غالب. (2006). *الممثل والدور المسرحي*. مصر: مطابع الاهرام التجارية.
- روم ميخائيل. (1981). *أحاديث حول الاخراج السينيمائي*. (عدنان مدانات، المترجمون) بيروت: دار الفارابي.
- سعيد شيمي. (2004). *تجربتي مع الصورة السينمائية الجزء الاول*. مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة (د.ط) .
- سعيد شيمي. (2013). *الصورة السينمائية من السينما الصامتة الى الرقمية*. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة .
- سعيد علوش. (1984). *المصطلحات الأدبية المعاصرة*. الدار البيضاء، المغرب: المكتبة الجامعية،جامعة دار البيضاء.
- سهيل إدريس، و عبد النور ، جبور. (1983). *المنهل ، قاموس فرنسي - عربي*. بيروت، لبنان: دار العلم للملايين.
- عبد الحميد سامي. (2011). *قديم المسرح جديده وجديد المسرح قديمه مهرجان بغداد*. بغداد: المسرح الشباب العربي الدوره الأولى.
- عبد الحميد سامي، و فريد, بدري حسون. (1981). *فن الالقاء*. بغداد: جامعة بغداد.
- عبد الله علي. (1997). *الموسيقى التعبيرية*. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- عبدالرزاق هيثم. (2010). عمل الممثل اداء سينوغرافي في الفضاء رؤيه سينوغرافيه لتكنلولوجيا عمل الممثل. *بحث ترقية غير منشور مقدم الى كلية الفنون جامعة بغداد* ، ص11.
- عبدعلي محمد عقيل. (2012). *نظام مقترح لسينوغرافيا العرض المسرحي التعبيري*. البصرة، العراق: مجلس جامعة البصرة لنيل درجة الماجستير.
- عثمان عبد المعطي. (2010). *عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، مع عرض لأهم أساليب التمثيل في العالم*. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.
- عثمان عبد المعطى. (1996). *عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- فذك وواغنالز. (1965). *القاموس القياسي*. نيويورك: شركة فذك وواغنالز .
- فرناندو ميريليس (المخرج). (2008). *فيلم العمى* [فيلم سينمائي].

- كمال عيد. (1997). *سينوغرافيا المسرح عبر العصور*. القاهرة، مصر: الدار الثقافية للنشر.
- كين دانسايجر. (2009). *فكرة الاخراج السينيمائي*. (أحمد يوسف، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- لؤي الزعبي. (2001). *مدخل الى الصورة والسينما*. الجمهورية العربية السورية: منشورات الجامعة الافتراضية السورية.
- مارسيل فريد نون. (1993). *فن السينوغرافيا ومجالات الخبرة*. (إبراهيم حمادة وآخرون، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.
- ماري تيريز جورنو. (2009). *معجم المصطلحات السنيمائية*. (فانز بشور، المترجمون) باريس، فرنسا: جامعة باريس السوربون الجديدة.
- محمد الجبوري. (2008). تأثيرات استخدام الكتلة واللون في تصميم الزي في العروض المسرحية العراقية. *الأكاديمي* (48)، 77-106.
- محمد نعيم الخيمي. (2013). 'ديكتاتورية التباين السيمائي'. *الفن السابع* (232)، ص 10.
- مهدي يوسف عقيل. (2001). *جانبية الصورة السينمائية*. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- هربرت ريد. (1954). *معنى الفن*. (سامي خشبة، المترجمون) القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.