السينوغرافيا والإخراج بين الجمالية والرؤية.

Scenography and directing between aesthetics and vision.

حمزة جاب الله[1]*،أ.د قرقوى ادريس[2]

جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، hamza.djaballah@yahoo.fr
جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر،driss_gargoua@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2021/05/01 تاريخ القبول: 2021/05/03 تاريخ النشر: 2021/06/01

الملخص: شغلت السينوغرافيا اهتمام العديد من منظري ونقاد المسرح لما تحمله من مفاهيم وقيم فلسفية وجمالية وفكرية كثيرة، لأنها تعنى بدراسة الفضاء المسرحي بكل مكوناته. إلا أن المفهوم الخاطئ في التوظيف الصحيح للسينوغرافيا في التجربة العربية جعلها تتأرجح بين التأثيث تارة والتزين تارة أخر، وفي غالبية الأحيان يرجع السبب لفقدان الرؤية الواضحة لدى اغلب المخرجين وافتقادهم لأدوات صناعة الصورة المسرحية.

إن إهمال القيم الفلسفية والجمالية والفكرية التي تتضمنها السينوغرافيا من خلال تركيب عناصرها لبناء العرض المسرحي، تستدعي البحث عن دور السينوغرافيا في تصميم العرض، باعتبار السينوغرافيا بجميع مكوناتها الوحدة الأساسية في بناء الرؤية المتكاملة للعرض المسرحي، ومحاولة فهم العلاقة الوطيدة بين السينوغرافيا والرؤية الإخراجية في تحديد معالم العرض المسرحي. ما يستوجب أيضا التفكير جديا لإعادة النظر في مفاهيم الممارسة المسرحية.

الكلمات المفتاحية: السينوغرافيا، الإخراج، الجمالية، الرؤية.

Abstract : The Scenography occupied the interest of many theorists and critics of the theater because of its philosophical, aesthetic and intellectual concepts and values, it is concerned with the study of theatrical space with all its components. However, the misconception in the correct employment of the scenography in the Arab experience has made it oscillate between furnishing at times and adornment at other times, and in most cases the reason is due to the loss of clear vision of most directors and their lack of tools for the production of theatrical image.

The neglect of the philosophical, aesthetic and intellectual values included in the scenography through the composition of its elements for the construction of the play, requires the search for the role of the scenography in the design of the presentation, considering the scenography in all its components as the basic unit

in building the integrated vision of theatrical presentation and trying to understand the close relationship between the scenography and the vision of the direction in defining parameters of the Theatrical Show. Which also requires serious consideration to reconsider the concepts of theatrical practice.

Key Words: Scenography, Directing, Aesthetics, Vision

.

***المؤلفالمرسل**

مقدمة:

فن المسرح شبكة متكاملة من الآليات والإجراءات، وقد أفرز ارتباط المسرح بفترة الحداثة ابداعا على مستوى طرائق الكتابة ومستويات العرض، لتصل بالمتلقي إلى حدود الممارسة الذهنية وتحقيق الإدراك الحسي لديه، وتعتبر السينوغرافيا الأكثر حضورا فهي ظاهرة تبحث عن أسرار صناعة المسرح.

ومع التطور التكنولوجي الهائل تأثرت السينوغرافيا كغيرها من المفردات المكونة للعرض المسرحي في صياغة وتحديد المعنى لدى المتلقي، وأضحت (أي السينوغرافيا) – بوصفها فنا متجددا – تعكس نماذج شديدة الخصوصية، وعلى تماس مباشر بأحاسيس وخيال المتلقي / المتفرج، محاولة بذلك الاستفادة من التطور التكنولوجي والاعتماد على جميع الوسائط التقنية والفنية الحديثة، ناهيك عن تطور معمارية الأمكنة المسرحية بفضاءاتها المتعددة، وتجهيزاتها الحديثة والمغرية بالتجديد، اذ يقول نبيل راغب: "كان من الطبيعي أن تؤثر هذه التغييرات التكنولوجية على شكل العرض المسرحي، وآلية انتاجه واخراجه، مما زاد أهمية مصمم المناظر ودعم مركزه ودوره، فأصبح من أهم أعضاء الفريق المسرحي"[1].

إضافة إلى كل هذا التكنولوجيا المتوفرة، يعتمد السينوغراف أيضا على كل الإمكانيات المتاحة لإبراز الصوت والاشتغال عليه، دون أن يغفل في الوقت نفسه آليات متابعة حركة الممثلين فوق خشبة المسرح والتي تعد عنصرا مهما في تشكيل الصورة المسرحية.

"اذ يجب على السينوغرافي أو المصمم، أن يكون على دراية تامة بتقنيات الديكور والاضاءة والأزياء، فيشكل استنادا اليها تكوينات مشهدية تنضوي على علامات زمنية

ومكانية ذات قدرة على التوليد الدلالي والإيحائي، وهو المنحى السيميائي للسينوغرافيا"[2] والإلمام بهذه المفردات والعناصر، يندرج ضمن سعي السينوغراف للتجديد في مجال ابداعه مواكبة لروح النهضة التكنولوجية الجديدة والمتجددة باستمرار في تكوين وبناء الصورة المسرحية المعاصرة.

لقد شكلت السينوغرافيا إذا ومنذ وقت ليس بالقصير محورا هاما في دراسات وكتابات العديد من المنظرين والنقاد بإعطائها أفقا أوسع من خلال تعدد مفاهيمها وتجاوزها مساحات العرض المسرحي وتداولها في مختلف مناحي الحياة العامة؛ حيث أصبحت تطلق عليها مسميات عديدة كسينوغرافيا المدن والعمارة، وسينوغرافيا المتاحف، وحتى سينوغرافيا الرواية والشعر والأدب انطلاقا من الرؤية التشكيلية البصرية للعالم المدرك وفق تصورات تشكل الصور ذهنيا وإدراكيا[3].

وبتطور السينوغرافيا، فإنها تجاوزت المفهوم التقليدي الذي يحصرها في مكان يوجد به ديكور، وإكسسوارات، ويتحرك بداخله ممثلون يرتدون ملابس وجميعهم تحت إضاءة معينة لتصبح أكثر دلالة وتعمل كنظام علامات يقوم على صناعة فكرة العرض المسرحي، "لأن الفضاء المسرحي لم يعد ذلك الفضاء أو تلك المساحة المسطحة أو المكان البسيط المجسم أو ذلك الامتداد الذي يعتمد على الإغراق في الايهام، بل أضحى مجالا لتقديم الرؤى الخاصة بالفن والجمال والعالم"[4]. ما يجعلنا نغوص في عمق المصطلح بالاعتماد على الدراسات الحديثة في فن المسرح وتقدمه في مجال السينوغرافيا، لإعطائها طبيعتها الفلسفية وفق المنظور الجمالي الذي يحتويه العرض المسرحي.

تعتبر البنية والتكوين المكانيين من أهم العناصر التي تعتمدهما السينوغرافيا في تركيب صورة العرض المسرحي، إذ أنهما يختلفان باختلاف نوعية وطبيعة النص الدرامي

كما يختلفان في النص الواحد من مصمم لآخر، وبالرغم من أهمية التشكيل البصري/ الصوتي الذي تعمل السينوغرافيا على تحقيقه، إلا أن المفهوم الخاطئ في التوظيف الصحيح للسينوغرافيا في التجربة العربية جعلها تتأرجح بين التأثيث تارة والتزيين تارة أخرى، وفي غالبية الأحيان يرجع السبب لفقدان الرؤية الواضحة لدى أغلب المخرجين وافتقادهم لأدوات صناعة الصورة المسرحية.

إن إهمال القيم الفلسفية والجمالية والفكرية التي تتضمنها السينوغرافيا من خلال تركيب عناصرها لبناء العرض المسرحي، انطلاقا من خلق منظومة تفاعلية لجميع مكونات العرض بما فيها المتلقي الذي يعتبر حلقة هامة في عملية التفاعل مع العرض وإدراكه للصورة النهائية له، حيث "لم تعد السينوغرافيا في مهمتها تقتصر على الزخرفة والاشارة لزمكنة الأحداث، بل أصبحت وظائفها متعددة بداية من تحديد المكان المسرحي الى تحديد الديكور، الذي أصبح جزء منها، وصولا الى المتلقي كطرف في العملية المسرحية"[5]. هذا من جهة.

ومن جهة أخرى فإن الصراع الحاصل اليوم بين دور السينوغراف ودور المخرج في تشكيل صورة العرض وتداخل الرؤى والأفكار فيما بينهما، جعل التساؤل عن دور السينوغرافيا في تصميم العرض المسرحي قائما بغية فهم العلاقة الوطيدة بين السينوغرافيا والرؤية الإخراجية في تحديد معالم العرض المسرحي، ما يستوجب أيضا التفكير جديا لإعادة النظر في مفاهيم الممارسة المسرحية برفع الستار عن الصراع الخفي بين دور السينوغراف ودور المخرج. وهذا ما يحيلنا الى طرح الإشكالية التالية:

إذا كانت السينوغرافيا بجميع مكوناتها الوحدة الأساسية في بناء الرؤية المتكاملة للعرض المسرحي، فما هي الأدوات التي يرتكز عليها المخرج؟.

أفرز فن المسرح عبر مساره الطويل العديد من الاتجاهات التي أثرت على مختلف عناصره؛ حيث تعد السينوغرافيا من أهمها نظرا لما قدمه الرواد والمجددون لهذه الاتجاهات الحديثة في الإخراج المسرحي وتركيزهم على تحديث الفضاء المسرحي والاشتغال داخل منظومة العلاقة الثلاثية الممثل، الجهور، الفضاء، مما جعل عناصرها تدخل ضمن نطاق العملية الاخراجية، وأصبح بذلك التشابك واضحا في حيز اشتغال السينوغراف والمخرج الى درجت عدم التمييز بين عمل كل واحد منهما في كثير من الأحيان.

إن الاهتمام أو بالأحرى التركيز على السينوغرافيا في تصميم العرض المسرحي، يفتح لنا المجال واسعا للبحث عن حيثيات وضع السينوغراف، وإعطائه مكانته الحقيقية داخل سياقات التشكيل البصري للعرض المسرحي، كما تقول آن أوبر سفيلد "إن السينوغراف يكتب نصه انطلاقا من سلسلة رموز سابقة تكيف رؤيته وعمله، ومن ثم كانت الصعوبة التي تصادف الكاتب المسرحي المجدد في تشكيل الفضاء الذي يلائم رؤيته الجديدة"[6].

من هنا يتضح أن للسينوغراف الحرية في صياغة نصه قصد كتابة العرض المسرحي واعطائه صبغة متجددة تتماشى وإبداعه في بناء الصورة المشهدية، و"يعمل السينوغراف على/وبأنماط العلاقات الفضائية التي تغذيها الرموز. وهكذا فإن معطيات الفضاء تتفق مع عدد من الصفات، أي السمات المميزة التي تنتمي الى مجموع الرموز"[7].

1 – التجريب بين الريادة والتجديد:

لقد كان الصراع في بداية الأمر ومنذ مدة، بين المؤلف والمخرج نتاج التحمس لآلية التجريب في المسرح العربي كما يذكر الناقد عبد الرحمان بن زيدان أن " أهم هزة عنيفة أطاحت بمجد النص وكتابته في التراكم المسرحي العربي، كانت بسبب التجريب الذي ركب

البعض أمواجه ليسلب هذا النص أدبيته بقتل المؤلف، واعتبار الحركة على المسرح روح الفراغ الذي يولد امتلاء الفضاء بالصور الدالة ليصير العرض سيد الوجود الفني والسينوغرافي والدراماتورجي، وبالمقابل لا يعود أي معنى للخطاب المنطوق كعلامات لغوية"[8]، لتبدأ مرحلة جديدة في مرحلة صياغة العرض المسرحي التي أوجدت المخرج، ثم أكسبته الأفضلية ومكنته من أخذ سلطة وظيفية في العملية الإنتاجية تحت ذريعة التجريب، على حد تعبير عبد الرحمان زيدان الذي يضيف قائلا: "إن التجريب قلب المعادلة الإبداعية والتواصلية وجعل طغيان لغة الجسد والتشكيل الفني في فضاء المسرح العربي أساس تجريب قلص من دور الكلمة المنطوقة في العرض، بسبب تراجع هذا الدور حين فقد شكل الخطاب والحوار بعضا من قيمه التواصلية."[9] ، لكن أصحاب هذه النظرة المدافعين عن تغييب النص على حساب الصورة لم يذهبوا بعيدا في طرحهم، حيث قدموا انتقادات للتجريب في المسرح اعتمادا على رؤاهم الفنية وتجاربهم الأدائية، ولم يحسموا الأمر بانتقاد دور المخرج الذي لا يتحكم في الأدوات الفنية والعلمية.

1-1- آدولف آبيا (Adolphe Appia)* والأمكنة الايقاعية:

ناد أدولف آبيا بأن يكون المخرج هو سيد العمل المسرحي، ومبعث هذه الدعوة عند أبيا "هو المسرح الاغريقي الذي كانت الدراما فيه لا تنقسم بين التأليف والإخراج. بل كان المؤلف هو المخرج وهو الممثل أيضا، فضلا عن رؤيته في مهمة المخرج التي صارت تكمن في قيامه بدراسة النص دراسة طويلة، واختيار التصاميم المناسبة للمناظر والمعدات المسرحية، والإشراف على تنفيذها بشكل دقيق."[10].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفكرة التي طرحها أبيا المتمثلة في أهمية النص الدرامي مقترنة بشرط آخر ألا وهو إعطاء الممثل الدور الفعال في صناعة الفعل الدرامي، على أن تكون كل عناصر العرض الأخرى، من تصميم المناظر المسرحية، وتصميم الإضاءة والأزياء في خدمته (أي الممثل)، وكان سعيه باتجاه "... تطوير العرض والربط بين وحداته المختلفة الساكن منها والمتحرك وباهتمامه بالكتل المتحركة في المكان، وأثار آبيا الاهتمام بالفراغ بوصفه أحد عناصر الإنشاء المكاني في العرض المسرحي"[11]، أي ما يعرف بالأمكنة الإيقاعية أو –ما أسماها– الهندسة الإيقاعية، رابطا بذلك خاصية الإيقاع بالمكان المسرحي، ومشبها إياها بالموسيقى بوصفها نسقا يتسم به المكان وينبني عبر تأثير كل من الضوء والظل والحركة عليه ،غير أنه لا يهدف هنا إلى خلق الإيهام بل يهدف إلى بناء موحد يشكل بالأساس مكانا فنيا وجماليا، ولعل هذا ما نجده في مسرح فاغنر (**Richard Wagner**) **(1813– 1883)** الذي يوظف النوتة الموسيقية في رسم ملامح التعبير الجسدي والحركي للممثل ليصير العنصر البصري الانفعالي، والمعبر الأساسي عن القيمة الحسية والسمعية والمطابقة للقيمة الموضوعية.

ومن هنا تتجسد العناصر الجمالية عند آبيا في استخدام التقنيات الحديثة ومجموعة من الدعائم التي شكلت سمة المسرح الشامل؛ بل إن بحوث وتطبيقات أبيا في علاقة الضوء بالمكان "كانت (...) تمهيدا للتطور السينوغرافي في المسرح الحديث، فقد قدمت عروضه فهما للعلاقة التكاملية بين المكان والضوء حيث (نرد للضوء كامل قوته، وعن طريقه نرد الى الممثل والحيز المسرحي قيمتهما التشكيلية الكاملة.) وهذا واحد من سمات التصميم السينوغرافي المعاصر."[12]

1-2- ادوارد جوردن كريج (Edward Gordon Craig) والأمكنة الايقاعية:**

ومن جهته أكد (كريج) على" أهمية دور المخرج وحضوره الفني، بوصفه شخصية مستقلة واسعة المعرفة، ملمة بالكتابة المسرحية، والتأليف الموسيقي، وبفن العمارة المسرحية وفن الرسم وغيرها من الأمور الفنية الأخرى. متجاهلا في الوقت نفسه الملاحظات التي يسطرها المؤلف المسرحي على النص، سواء في تحديد نوع الحركة أو نوع الأزياء المطلوبة أو تحديد المكان أو طبيعة الإضاءة المستخدمة، أو شكل المناظر المسرحية."[13] ويعتبر هذان الاتجاهان –توجه آبيا وكريج–من أهم الاتجاهات الإخراجية الحديثة التي أثرت في المسرح خاصة ما قدمه إدوارد جوردن كريج من مضامين وأفكار، أعادت الاعتبار للفضاء المسرحي واستخدامه للإضاءة معتبرا إياها عنصرا مهما ومكملا للعملية الإبداعية متمردا بذلك على الواقعية عبر تخليه عن الإيهام المسرحي مع اعتماده على الوحدات التكوينية.

تعد الأسس الفنية لاتجاه (كريج) الإخراجي –بأبعادها الفكرية والجمالية– ثورة حقيقية في مفهوم الإخراج المسرحي، إذ استند في مقوماته على تجاوز الأشكال التقليدية في طريقة التعبير والأداء التمثيلي، مؤكدا في الوقت نفسه على الدور المهم للفضاء في إبراز قدرات الممثل ورفضه العاطفة لديه، ليخلق بذلك مفهوم (السوبرماريونيت) أو ما يدعى الممثل الدمية الذي يمتلك قدرات خارقة، وهو الأنموذج المثالي المتحرر من السياقات التقليدية والطبيعية كأسلوب يعتمد على العلامات البصرية في إنتاج الفعل الدقيق بجمالياته وتحديث عملية الأداء لتتكامل وتتجانس ضمن منظومة العرض المسرحي، ليكون فيها (أي الممثل) " عنصرا متفردا في خواصه التي تقترب من القيم الأسطورية والرمزية للإنسان،

محملا هذه الخواص القيمة الجمالية في انسجامها مع معطيات تقنيات العرض لتؤلف هارمونية جمالية في عروضه المسرحية "[14].

كل هذه التجارب والاتجاهات التي لامست عبر تاريخ تطور الحركة المسرحية بالتقارب أحيانا أوالتباعد أحيانا أخرى في أساليب وأشكال الممارسة المسرحية لدى غالبية الرواد. كثيرا ما كان جوهر التحديث فيها يصب لصالح السينوغراف باعتباره صاحب العناصر والأدوات المتحكمة في إعادة صياغة الأمكنة والفضاءات المسرحية، والتحولات الكبيرة في مفهوم الديكور وعلاقته بالضوء وحركة الممثل والجمهور، ونجدها هي نفسها العناصر التي أشار اليها **(ألكساند دين)** في مقترحه حول عناصر الإخراج المسرحي التي حددها بخمسة عناصر أساسية تتمثل في:

"**(1)** التكوين أو التركيب **(2)** التصوير **(3)** الحركة **(4)** الإيقاع **(5)** التعبير الدرامي الصامت ... وفي اعتبار (دين) فإن المقصود بالحركة هنا حركة الممثلين، أفرادا ومجموعات وهي التي تكوّن الصور المسرحية المتحركة والمتلاحقة طوال عرض المسرحية"[15].

هذا ما يجعلنا نقف لحظة تمعن وجب فيها تحديد مفاهيم الممارسة المسرحية الجديدة التي أفرزتها هذه التحولات في شكل العرض، ورسم حدود للممارسين المتدخلين في صناعة الصورة المسرحية بمن فيهم السينوغراف والمخرج لتشابك حدود العلاقة ومحدداتها بسبب ارتباطهما المباشر بالرؤية الإخراجية لأي نص مسرحي، وكذا تداخل الرؤى فيما بينهما، وهذا ما أثبتته نظريات ومدارس المشتغلين الأوائل مثلما ذكرنا سابقا: آبيا وكريج إضافة الى تجارب تادووتش كانتور **(Tadeusz Kantor) (1915- 1990)** التي كان جوهرها يتمحور حول "معاملته للعرض المسرحي كلوحة تشكيلية مجسمة ومتحركة، تخضع لكامل سلطته المطلقة في تشكيل الصور والرؤى الفنية والمزج ما بين فن السينوغرافيا وفن

الإخراج في وحدة عضوية متكاملة."[16] ليؤسس كل هؤلاء لمرحلة جديدة من الممارسة المسرحية تبنت مفهوم السينوغراف المخرج المهيمن على عملية التشكيل البصري للعرض المسرحي، من منظور اعتبار "التشكيل في المسرح يبدأ من حيث تنطلق الرؤية الإخراجية أو العكس، أي أن الرؤية الإخراجية تنطلق من حيث يبدأ التشكيل ليكوّن كل العناصر السينوغرافية؛ بحيث يعتمد العرض المسرحي في نهاية المطاف على التشكيلات البصرية التي سترتبط مع المتلقي بصيغة تأويلية قادرة على نقل تفاعلات العرض المسرحي من أفكار ورؤى تشكيلية وعناصر سينوغرافية من أجل الاستمتاع والتعلم"[17].

2- الإخراج بين العملية الإبداعية والحرفة المهنية:

اذ اعتبرنا أن "فن الإخراج، مركب من كلمتين، تشير فيه كلمة "فن" إلى أنه عمل يعتمد الإبداع والصنعة الحرفية، وكلمة "إخراج" إلى أنه عمل يعتمد التركيب والإنشاء لإنجاز تكوين عام. بهذا يجمع بين العملية الإبداعية، والعملية التكوينية"[18]، ثم أن هذه العملية الثانية أي التكوينية هي التي أوجدت المخرج الذي أوكلت اليه هذه المهمة بعدما كان المؤلف هو من يقوم بها.

لتبدأ مرحلة جديدة أعلنت الميلاد الحقيقي لما يصطلح عليه بمسرح المخرج مع ظهور الفرقة المسرحية **للدوق جورج الثاني (1826-1914)**، دوق مقاطعة **ساكس مينينجن (Sax Mienengin)** في برلين، الذي وضع نظاما جديدا للفرق، من خلال تسطير قوانين تخص تعامل أفراد الفرقة فيما بينهم، وكذا كيفيات التعامل مع النص وإنجازه بشكل مكتمل من وجهة نظره، بفرضه البعد التاريخي والدقة في تصميم المناظر وإعداد الملحقات وخياطة الملابس باحترامه الحقبة التاريخية للنص، إلى جانب اهتمامه بتنظيم

تدريبات الممثلين وإطالة مدتها مع الاعتماد على أدائهم، الأمر الذي ساعد على إلغاء فكرة الممثل البطل (النجم) التي عانى منها المسرح طويلا، ولا شك أن كل هذه الخصوصيات والإضافات كانت تصب بالأساس في مهمة التنظيم وليس الإخراج، فعلى الرغم من رأي المؤرخين والباحثين في فن الإخراج الذي يعتبر هذا الأمر بداية لمسرح المخرج، إلا أنهم لم يدققوا في هذا المصطلح أو هذه التسمية، ولم يعطوها الوقت الكافي لتتبلور وبهذا صار المخرج هنا مرتبطا بمهمة التنظيم[19].

وبظهور المذهب الطبيعي –الذي يعتبر إميل زولا **(Émile Zola) (1840–1902)** من أبرز مناصريه–، تم الإعلان عن بداية مرحلة جديدة عبر مقالاته التنظيرية للطبيعية في المسرح، والتي كتبت ما بين **(1876–1880)**، حيث اعترف اعترافا صريحا بانهيار المسرح، وهذا ما يعكسه –حسبه–التدني المسجل إما على مستوى النص أو الإخراج، ودعوته من ثمة إلى حاجة المسرح لذاك الشخص الذي وصفه بالمشرف العام للعرض، المنقذ لخشبات المسرح المنحطة، أو ما أسماه بالشخصية الجبارة، ذو الذهن الخلاق أو الإنسان المبدع[20]، وكلها تسميات لم ترد فيها لفظة مخرج، ليفصل بعد ذلك في مهمة هذا المنقذ ليزيل التقاليد المتعارف عليها، ويحطم القواعد المفروضة سعيا لإنقاذ خشبة المسرح المنحطة.

ومن المؤكد أن هذه الصورة الطبيعية حاولت لفترة من الزمن –ليست بالقصيرة– خطف السيادة من يدي المؤلف وبقي الإشكال فيمن يخلفه ولم يتفق الجميع على أنه المخرج، ولكن وبعد اشتداد واتساع رقعة المعارضين والرافضين للطبيعية بدأ عصر جديد أولى أهميته للصورة ومكوناتها، لتصبح سيدة العرض دون منازع، سواء أكانت من صنع مجموعة من المبدعين أو تكلف بها شخص واحد.

خاتمة:

من نافلة القول إن مسرح اليوم هو مسرح الصورة دون منازع وكل ما طرأ عليها من تغيير وتجديد مرده إلى تعاقب مختلف التيارات والاتجاهات الحديثة في المسرح عليه، مما يجعل من السينوغراف في العصر الحالي صاحب الريادة في العملية الإخراجية للعرض المسرحي بشكله المقدم في مسارحنا اليوم، لسبب بسيط وهو تمكنه من أدوات صناعة هذه الصورة وصياغتها، كما هو الشأن في أشكال أخرى مثل المؤلف الموسيقي لعروض الأوبرا والكوريغراف في العروض الكوريغرافية....

أما بالنسبة للصراع القائم بين دور السينوغراف ودور المخرج فهو مهني لا يتعلق أبدا بالعملية الإبداعية، وهنا يمكن أن نقول: أن الصراع لا يصح في المسرح الا باعتباره عنصرا دراميا داخل الأحداث التي تترجمها الشخصيات بوجودها وإدراكها داخل منظومة الفضاء الذي يحدد ديناميكيتها ويؤكد فيزيائية الجسد لديها، وصولا الى تحقيق التناغم والانسجام بين مختلف مفردات العرض لفرض رؤية شاملة له (العرض) على المستويين الواقعي لكل ما نراه ونلمسه على خشبة المسرح، والخيالي الذي ينسجه المتلقي عند وصوله الى نشوة الإبهار والدهشة عن طريق تفاعل وتداخل تلك المفردات المكونة للصورة المسرحية وتركيبها بمساعدة عدة وسائط حديثة.

فاذا كان الخيال هو الحيز الافتراضي للعقل البشري، فان السينوغرافيا هي الوعاء الحامل لهذا الخيال، متجاوزة بذلك حدود المادة إلى هذا الخيال الذي يترجم المفهوم والمعنى من خلال إبداع مجال بصري تتداخل فيه كل العوالم والخطابات الجمالية وصولا الى تحقيق الهدف الأسمى للمسرح "الفرجة"، وهو ما تسعى اليه السينوغرافيا ك

الهوامش:

[1]– نبيل راغب: فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996، ص 186.

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

[3]– ينظر: جبار جودي العبودي: السينوغرافيا المفهوم، العناصر، الجماليات، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، 1996، ط1، 2016، ص 13.

[4]– عبد الرحمان بن زيدان: من الشعرية الكلاسيكية الى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد، مجلة العالم الثقافي، 1995/06/01، ص 10.

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

[6]– آن أوبر سفيلد: مدرسة المتفرج، تر: حمادة إبراهيم – سهير الجمل –نورا أمين، الجزء الثاني، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1996، ص 85.

[7]– المرجع نفسه، ص 89.

[8]– عبد الرحمان بن زيدان: معنى الرؤية في المسرح العربي، دار الحرف للنشر والتوزيع، 3 زنقة المرسى القنيطرة –المغرب، ط1، 2009، ص 34.

[9]– المرجع نفسه، ص 35.

*– **أدولف آبيا (Adolphe Appia)**: من مواليد 1 سبتمبر 1862 في جنيف، توفي 29 فبراير 1928 في نيون، هو رسام ومهندس مناظر ومخرج ومنظر مسرحي سويسري.

[10]– أحمد سليمان عطية: الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفا للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص 42.

[11]– كريم رشيد: جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة الى العصر الحديث، دار مكتبة عدنان–طبع، نشر، توزيع، بغداد، ط1، 2013، ص 81.

[12]– المرجع نفسه، ص، ص، 83، 84.

– **إدوارد جوردن كريج (Edward Gordon Craig) (1872–1966): هو ممثل ومخرج ورسام توضيحي، من المملكة المتحدة، توفي في فينس، الألب الجبلية، عن عمر يناهز 94 عاماً.

[13]– أحمد سليمان عطية: الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، المرجع السابق، ص، ص، 49،50.

[14]– حازم عبد المجيد اسماعيل: المقاربات الجمالية للاتجاهات الاخراجية في تشكيل العرض المسرحي، أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2016، ص 121.

[15]– سامي عبد الحميد: حركة الممثل في فضاء المسرح، دار ومكتبة عدنان، نشر –طبع –توزيع، بغداد، ط1، 2015، ص21.

[16]– جبار جودي: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي، الدورة الأولى، بغداد، ط1، 2011، ص 82.

[17]– المرجع نفسه، ن ص.

[18]– أحمد أمل: نظرية فن الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، نايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013، ص 19.

[19]– بتصرف: المرجع نفسه، ص ص 36، 37.

[20]– ينظر: المرجع نفسه، ص 39.