دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform

المجلد:08 العدد: 01.**(2021)** **ص.215./228**

سلطة إدارة العرض المسرحي بين المخرج والسينوغراف
في المسرح الجزائري المعاصر
مسرحية "في انتظار غودو" انموذجا

The Authority of managing theatrical performance between the dicector and the scenographer in the contempory Algerian theater « waiting for godot » model play

الطالبة/ نوار دليلة

جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسانمخبر الفنون والدراسات الثقافية

dalila.nouar.22@gmail.com

تاريخ الارسال: 2022-12-01 **تاريخ القبول:**2022-12-18 **تاريخ النشر:2022-12-29**

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2021/...11../..21...
تاريخ القبول:
2020/..../...

الكلمات المفتاحية:
- ✓ الكلمات المفتاحية:المخرج
- ✓ الكلمات المفتاحية:السينوغراف
- ✓ الكلمات المفتاحية:السلطة

ملخص:

إن التجديد في المجال المسرحي كسر نمطية و كلاسيكية عمل المخرج و كسر في نفس الوقت أداء الممثل وسلطة المؤلف، وذلك بإقحام عنصر جديد و فعال ألا وهو عنصر السينوغرافيا،فإذا كان الإخراج المسرحي هدفا استيراتيجيا لأي عرض مسرحي، أين تطغى الموهبة والوعي الحضاري والثقافي والفكري العميق، فإن السينوغرافيا هي أيضا جزء لا يتجزأ من فن الحركة على المسرح،ماخلق إشكالية وتساؤلات كثيرة تدور في ذهننا عن الغموض الحاصل في علاقة المخرج بالسينوغراف، وهل السينوغراف هو منفذ لرؤية جاهزة أو مخرج ثان لها؟.ومدى أهمية وظيفة السينوغراف أمام أهمية وظيفة المخرج والبحث عن هذه العلاقة المعقدة بين المخرج والسينوغراف، وماهيتها ومدى أهميتها في إنجاح أو إجهاض العملية الإبداعية وفي التصعيد من القيمة الجمالية والفلسفية للعرض.

Article info

Received2021/11/21....
Accepted .....

Keywords:
Keyword[:DIRECTOR
Keyword:SCENOGRQ

Abstract ;

Innovation in the Field of Theater has broken the stéréotype and classicism of the director'sWork, and at the same time has broken the performance of the actor and the authority of the author, entering a new and effective component, namely the scenography component. Ifstagecraft is a languagewithitsown connotations, terminology and inspiration, itisbecausestagecraftis a strategic objective for anytheatrical performance, where talent and a deepcivilizational, cultural and

سلطة ادارة العرض المسرحى بين المخرج و السينوغراف

PHER
Keyword: Authority

intellectualawareness prevail.

المؤلف المرسل: نوار دليلة

مقدمة:

من البديهي أن الفن المسرحي في عصر المخرج كان مبدأ التكامل فيه هو محور جدل الرأي الجمالي في التصميم الفني لكلية العرض المسرحي ما بين المخرج والسينوغراف.إن السينوغرافيا هي جزء لا يتجزأ من فن الحركة على المسرح. جزء من التصميم العام للعرض، وليست فناً استاتيكياً يقام لها معرضاً فنياً يحتوي على لوحات وتماثيل كما يحدث أحياناً دون أن يدركوا أن فضاء السينوغرافيا الحقيقي هو المسرح وليس جدران المعارض. إنها فن ديناميكي يتواجد في حيز الزمن حيث هناك الحركة والصوت والموسيقى، بالإضافة إلى الاشتغال بالفنون الاستاتيكية التي تتواجد في حيز الفراغ كالديكورات والرسومات والنحت. وحتى تلك العناصر الإستاتيكية يتفاعل معها الممثل والإضاءة المتحركة والمتغيرة أحيانا وفي ريتم معين ما يضفي عليها الكثير من العناصر الديناميكية.

حيث ظهر هذا الأخير كحصيلة لهذا الجدل الذي تطلب حضور رأي جمالي آخر يضاف إلى ذلك المركب، حَتّمه تطور الذائقة الجمالية وتعقد المتع الحسية للمتلقي المسرحي وفق معطيات التقنية الحديثة والمعاصرة حيث صبّ معطى ذلك الجدل والتطور في حقائق الميل والتفضيل الجمالي للمتع الحسية للمتلقي في الحاجة إلى مسؤول في إدارة الوعي الجمالي للمتلقي بإدارة الموارد الفنية لكلية الموجود على خشبة المسرح وإدامة العلاقات الدلالية بينها في خلق التشكيل البصري المتداعي في التصور الذهني الممتع، فكان هذا السينوغراف هو المسؤول عن طبع الفواعل المسرحية في المتخيل عند المتلقي بالإضافة إلى وجدانه والتحكم في تجربة المتلقي المسرحي، مما خلق إشكالية وتساؤلات كثيرة تدور في ذهننا عن الغموض الحاصل في علاقة المخرج بالسينوغراف.

- من هو الأجدر بإدارة العرض؟
- كيف يستطيع السينوغراف أن يحافظ على هويته أمام مخرج العمل المسرحي
- هل يشترط بالسينوغراف أن يكون مخرجا؟
- ما نوع العلاقة بين المخرج والسينوغراف ؟ تداخل، تكامل أم تصادم؟

- هل السينوغراف منفذا لرؤية جاهزة أو هو مخرج ثان لها، انطلاقا من وعي حاد بمطلقاتها وآفاقه؟

المؤلف: نوار دليلة

من أجل التوصل إلى إجابة على هذه التساؤلات سنطرق إلى توضيح الجدل القائم بين المخرج والسينوغراف حول سلطة إدارة العرض المسرحي في صياغة العنصر الجمالي للمشهدية المسرحية وعن أهمية وظيفة السينوغراف أمام أهمية وظيفة المخرج والبحث عن هذه العلاقة المعقدة بين المخرج والسينوغراف وماهيتها ومدى أهميتها في إنجاح أو إجهاض العملية الإبداعية وفي التصعيد من القيمة الجمالية والفلسفية للعرض، مع الاستشهاد ببعض النماذج في المسرح الجزائري المعاصر.

لاشك أن لكل موضوع بحثا منهجا خاصا به، تمليه طبيعة الموضوع من جهة، وتصورات الباحث عن كيفية دراسته من جهة أخرى، ولهذا اعتمدت في جمع مادة بحثي ودراستها على الآليات المنهجية مناسبة لكل مرحلة من مراحل عملي فيه.

1 حدود العلاقة بين المخرج والسينوغراف:

أثارت الدراسات الأكاديمية والفنية نقاشا حول الجدلية القائمة بين الرؤيا الإخراجية والمنظور السينوغرافي في بناء العرض المسرحي وإبراز العلاقة بين البعد الدرامي والبعد التشكيلي للعرض والبحث في اشتغال مكونات العرض المسرحي ومدى تكاملها وتناسقها داخل البنية المسرحية. لاشك أن لجوردن كريج المخرج الإنجليزي السبق في التأسيس للبناء التشكيلي والمنظور البصري للعرض المسرحي، وقد حدد معايير للمخرج صاحب السلطة والذي لديه معرفة واسعة تمكنه من التخلي عن المساعدين أو بالأحرى عن أفكار الآخرين، فهو يحدد نوع الملابس وشكل المناظر وكيفيات الحركة ونوعية الإضاءة وحتى نوتات الموسيقى ليضمن وحدة التوجه في ملئ الفراغ على الركح لعمله الفني، "لقد كان كريج في الواقع يبحث عن الخامة موضوع الفن، أو التي يمكن أن ينبعث منها الفن، ليصوغ منها العرض المسرحي، وهذه الخامات يجب ألا ينتصر الجمال فيها –حسب رأي كريج– على الشكل فقط، بل يجب أن يتجاوز الشكل إلى كيان المادة نفسها".(أردش، 1979م)

لم يكن مفهوم طبيعة عمل المخرج عند كريج وصفا لممارسة إخراجية قائمة آنذاك، إنما مجرد أمل في زمننا هذا، ومن التطورفي ملء الفراغ الثلاثي، ومع التطور المتزايد للتكنولوجيا المستعملة على الركح المسرحي واستحواذ ثقافة الصورة على أفكار وتوجهات العديد من منتجي العروض المسرحية، إلى الاعتماد في ملئ الفراغ الثلاثي الأبعاد على شخصين متباينين هما "المخرج" والسينوغراف" واللذان بدورهما سيتدافعان من خلال هذا الفضاء لنشر أفكارهما عبر خطوط تتقاطع أحيانا وتتوازى أحيانا أخرى لتحقيق المتعة البصرية. لم يكن تواجد ما يسمى بالسينوغراف في تصميم العروض تحديا لما وصفه كريدج بالمخرج المبدع وإنما هو إضافة إيجابية لاكتساح كل الفراغ المتواجد على الركح وتسوية المنظار العام للمتلقي في إطار ما يحويه العرض.

ففي بدايات القرن الماضي طرحت العديد من التساؤلات حول نظرية العرض المسرحي، بدءا من عمارة المكان المسرحي إلى سينوغرافيا الديكور وكيفية تحقيق التواصل المسرحي بين عناصره، رغبة في توظيفها توظيفا علميا بعيدا عن الفطرة والتلقائية "رغبة مشتغلة في العمق الوظيفي بالنسبة للعلامة والأيقونة والرمز" (بوبوف، التكامل في العرض المسرحي، 1976م، صفحة 62).

ولعل أهمها تلك التي تصيغ طبيعة العلاقة بين مهنة المخرج والسينوغراف في ملء الفراغ على الخشبة، والتي تكون تعاقبية أحيانا حيث تجعل منهما شريكين في صناعة العرض برسم جميع الخطوط على التوازي لملء الفراغ أو تراتبية أين يمتلك أحدهما السلطة في صياغة عمل الثاني لبناء الفضاء الجمالي أو تكون تبادلية فنتمكن من الاستغناء عن أحد طرفي العلاقة ... وهذه الأخيرة يحاول أغلب العاملين في حقل السينوغرافيا الترويج له على أساس أن المسرح المعاصر يبني مخيلة المتلقي ويشكل واقعيته عن طريق العناصر التقنية، المكون الرئيسي في صناعة المعنى. ومما لا شك فيه أن تطور العناصر السينوغرافية ساهمت بشكل كبير في تطوير مهنة المخرج من خلال تحكمه في الفضاء ليتخلص من هيمنة المؤلف وامتلاكه لمفاتيح المرئيات المسرحية من جهة ومن جهة أخرى هناك العديد من السينوغرافيين العالميين الذين أقدموا على مهنة الإخراج أمثال كريغ، آبيا، راينهارت كانتور.. الخ، وقدموا لنفسهم تسميات مختلفة مثل:

- سينوغرافي ومصمم إضاءة ومخرج.
- سينوغرافي ومخرج ومصمم فيديوهات وملحن.
- سينوغرافي مصمم أزياء ومخرج.

- سينوغرافي ومهندس، وذلك للتمييز بين سينوغرافي القادم من تصميم الديكور وسينوغرافي القادم من دراسة الهندسة.
- سينوغرافي مصمم ديكور ومصمم ملابس، وذلك للتأكد على أنه فنان وتقني في الآن نفسه.

وقد أقدم في الجزائر بعض السينوغرافيين على تصميم عروض مسرحية دون الاستعانة بمخرج فمنهم من واصل، ومنهم من اكتفى بتجربة واحدة، كعبد الرحمن زعبوبي في مسرحية "الشطرنج"، أحمد رزاق في العديد من الأعمال مثل "السوسة" و"الصاعدون إلى الأسفل"...الخ.

2- النوعية وغواية التكنولوجيا في المسرح الجزائري المعاصر:

أسس هذا العصر مفهوم البحث العلمي والتجريب، وأصبح لا يُسَلم بكثير من الحقائق، إلا إذا وضعها تحت الإختبار، ولم يكن للمسرح الجزائري على دراية بالمفاهيم الجديدة للمسرح الذي كان يرتكز على التراث الشعبي المحلي باعتباره فنا يخاطب الشعب بلغته "لغة لا تخلو من عدة أجناس فنية قصصية وتمثيلية وهي نتاج لظروف تاريخية كالرواية الشعبية، والحلقة والمداح والقراقوز"(العيد، 2000م، صفحة 9) ليتأثر بعد ذلك بتجارب عالمية أصبح بفضلها المسرح الجزائري محطّ التجريب المختبري، وقد أظهرت هذه التجارب ميلاد مسرحا منعشا مواكبا لكل التطورات التكنولوجية .وأصبحت مكائن تحريك المناظر المسرحية وأجهزة الإنارة والمؤثرات المسرحية، أكثر تعقيدا مما يحتم أن تنشأ لها تخصصات مهنية احترافية، تقوم على تطويرها واستخدامها وصيانتها.

كما اتسم المسرح الجزائري المعاصر بالتغيير المستمر، وفكرة الثبات تكاد تكون قصيرة، نسبة إلى العصور السابقة، ولم تعد هناك مسلمات ثابتة، أو نظريات مطلقة، غير قابلة للتشكيك. "وبين الهوية والتنوع الفني، تنشأ الخيوط المتشابكة التي تحيك الشكل المرتجى، بضبط الثوابت التراثية والمتغيرات الفنية الغربية، التي وجب الإفادة منها وتكييفها حسب المقتضى.(عزوز، 2012م، صفحة 45). كما عرف هذا العصر كثرة المهرجانات المسرحية التي مثلت مختبرا خصبا للتجارب الجديدة وكثافة في الإنتاج المسرحي، وحالة من الإنتاج المتسارع الذي يسابق الزمن؛ فتجد المشتغلين بالمسرح دائما، في حالة تأهب واستفزاز وجهوزية استعدادً للقادم من التظاهرات المسرحية التي تحتاج إلى رؤى مجددة وحديثة. هذه الرؤى "كان لها السبق في تربية وتكوين جمهور مسرحي متميز، وأسهمت بقسط وفير، في الرقي بالحركة المسرحية في الجزائر". (نفسه، صفحة 52)

وأعتقد هنا أن كل هذه السمات الخاصة بالعصر الحالي وسابقه، أدى إلى خلق حالة من التشويش والخلط بين وظيفة ومهنية بعض المنشغلين بالمسرح، لاسيما المخرجين والسينوغرافيين الجزائريين، وعني عن البيان أن العمل المسرحي عمل جماعي مركب، لا يستقيم إلا بتضافر المشتغلين به، كفريق واحد يسعى إلى ظهوره بالصورة اللائقة. بل إن إدراك ماهية الفعل المسرحي وكينونته، يجبر المشتغلين به إلى فهم واستيعاب وتطبيق آلية التفكير به والتخطيط له وتنفيذه واستمراره.

هناك اتجاهات جديدة في المسرح الجزائري المعاصر، قدمت إضافات مهمة وأحدثت تغييرات جذرية في خارطة المسرح وثوابته من حيث الشكل والمضمون والجماليات المسرحية، هذه الاتجاهات تدعو إلى إلغاء النص المسرحي والإستعاضة عنه بنص الجسد الإنساني أو بنص السينوغراف ومفردات الضوء والصوت والتشكيل والتزيينات المعمارية. (قلعجي، 2011م).

لقد فرض على المسرح الجزائري المعاصر العناصر الغربية كالإبهار في الحلول الإخراجية والمبالغة في أداء الممثل، وفي استخدام تقنيات حديثة يرى بعضهم أنها لا تخدم بالضرورة العرض المسرحي، بل وكثيرا ما تأتي مقحمة أو مبالغ في استخدامها نذكر منها :الدخان الاصطناعي والمصابيح اليدوية، والإضاءة الملونة والمتحركة والوامضة، وسكب الماء والكثير من الدماء على الخشبة واستخدام الشاشة بداع أو بدون داع، حسب رأي المدرسة الكلاسيكية.

وتستخدم هذه العناصر بتوظيف درامي متقن وكجزء من البنية الجمالية والفكرية للعرض حسب الرأي الآخر، لكن على الأغلب تكون هذه الحالة كما الاستثناء الذي يؤكد قاعدة الاستخدامات السطحية وهذا يؤكد أن قاعدة المسرح تأتي من بنية نص متين دراميا ورؤيا إخراجية جديدة ومتفردة وأداء إبداعي وخاص من قبل الممثل واستخدام أمثل لكافة العناصر الأخرى للعرض المسرحي.(المسعودي، 2010م)،حيث يقول علولة في إحدى مداخلاته: "لا أعتقد أن التنسيق الفني المشهدي قد تم التكفل به بطريقة علمية ونظامية، حقا هناك اختلافات على مستوى المضمون وعلى مستوى التنسيق، بل وعلى مستوى الأشكال ذاتها، لكن ليس في مسألة الإخراج أبدا".(جليد، 1997م، صفحة 240)

من جهة أخرى عرفت تجربة كاتب ياسين لحظات قوية جمعت بين السعي نحو مسرح وطني و مكاسب التجربة العالمية، إلى جانب تجربة كاكي الذي سعى إلى رفع عاليا بعض علامات التراث الثقافي الوطني ووصلها بالتجربة العالمية "حيث استدرج جمهوره ومتلقيه نحو المشاركة الوجدانية واستشرف مسرحا تشاركيا، يورط المداح والقوال والممثلين والجمهور في اللعبة نفسها، على غرار تلك الحلقات التي كان يقيمها القوالون والمداحون في الأسواق ليجعلوا من جمهورها – وإن كان يأتي إلى المسرح عن طريف الدعوات أو اقتطاع التذاكر– جمهورا عفويا قد ينسى غرابة المكان الذي قامت فيه المسرحية.(عزوز، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، 2011م)

وقد أخذت هذه التجارب في كل الأوقات بالحسبان التجربة العالمية في ميدان المسرح ولذلك نستطيع العثور على بعض الجوانب مثلا للملامح البريختية ويمكن إيجاد تشابه مع بعض التجارب في بعض جوانب اللعب.(الأدرع، 2012م، صفحة 131)

وإذا عدنا إلى عروض المسرح المعاصر والسوية الفنية والفكرية والجمالية المتواجدة في هذه العروض ضمنها : فهي إما عروض تحاكي اللغة المسرحية التي كانت سائدة في العقود الأخيرة من القرن الماضي مثل مسرحية "النافذة" للمسرح الجهوي لوهران ولمخرجها الشابعباس محمد إسلام أو مسرحية "الكلمة الثالثة" لمخرجها عيسى جكاطي أو مسرحية "بيت الدمية" للمسرح الوطني الجزائري لمخرجها أحمد خودي، لما فيها من مباشرة وحلول فنية وإخراجية برؤية كلاسيكية.

كل هذا غير قادر على الوقوف في وجه المتغيرات البصرية والدرامية الجديدة، وبذلك فإن هذه العروض لا تتماشى مع كل أذواق ومتطلبات وذهنية المتلقي المعاصر من جهة أخرى نجد النقيض المتمثل بعروض تبحث عن إمكانات التسويق والترويج

مستخدمة كافة أساليب الإبهار والإمتاع، بل وحتى التهريج والاستخفاف بالذوق، بل وحتى بأخلاقيات وجماليات الفن الرفيع ...فن المسرح

لكن لكي لا تبدو النظرة تشاؤمية فهناك نوع ثالث يحاول مخاطبة عقل المشاهد وعاطفته ويمنح ذائقته الجمالية جرعة تبقى معه طويلا، عروض يتوازن فيها الشكل مع المضمون والمتعة مع العمق الفكري والفلسفي والدهشة لطرحه شيئا جديدا وقد يكون مفاجئا، وبشكل خاص على صعيد الأسلوبية الفنية عروض كهذه تجعلنا نتفاءل بحاضر ومستقبل مسرحنا، رغم أن هذا النوع من العروض يعتبر الأقل نسبيا، لكن ثقله النوعي يجعله قادرا على معادلة النوعين المسرحيين السابقين.(قارصلي، 2015م)

3 التجريب في المسرح الجزائري المعاصر:

عرف الفن الرابع في الجزائر تجاربا معتبرة في الكتابة والتمثيل والإخراج والسينوغرافيا، تجارب حققت الصدارة على مستوى جماليات العرض في المسارح الوطنية وحتى العربية، وقد لمس هذا التطور كل عناصر العرض التي سنسلط عليها الضوء فيما يلي:

الإخراج :

لقد كانت النقلة النوعية للمسرح عندما بدأ المخرجون الجزائريون يتجاوزون الأسلوب الكلاسيكي ويدخلون غمار التجريب المسرحي ويعتمدون ابتكارات حداثوية في القراءات الإخراجية بعضها يميل إلى الواقعية أو العبثية أو البريختية والبعض الأخر يمزج بين أكثر من مدرسة إخراجية، وما قصدته هنا هو أن المخرج الجزائري لم يثبت في المكان، ولم يتوقف، فمن خلال متابعتي لما يعرض من مسرحيات، وجدت أن المخرجين الجزائريين يسعون وباستمرار إلى تطوير أدواتهم الإخراجية، ولعل التنافس الشريف والإيمان بأهمية دور المسرح والإصرار على الارتقاء بالحركة المسرحية أسباب رئيسية في هذا الوعي وهنا نؤكد على ما قدمه بعض المخرجين الجزائريين على غرار عز الدين عبار ،أحمد رزاق، محمد شرشال، حسان عسوس، صونيا، فوزية آيت الحاج، خودي، شوقي بوزيد وغيرهم.

لقد بدأ المسرح الجزائري المعاصر إبحارا ضد التيار المتكاسل واستحضار اللحظة تحطيما للوهمية بين العقل والمشاعر، حيث بدا التجديد واضحا على مختلف عناصر التجربة المسرحية في إنتاجها عملية تركيب الواقع بكل مستوياته من خلال مبدأ الكشف، ومن هنا استشعر الجيل الجديد من مخرجين جدلية الواقع وآمنوا به. فالمسرح لم يعد ذلك الكيان الذي لا يفهم محتواه أحد وإنما غدا في صيغة أخرى، ظهرت بشكل واضح في مختلف المسرحيات التي مثلت منهج بريخت أمامها وراحت تعرب هذا الأخير، لعل المخرج الجزائري قد أدرك تمام الإدراك أن القضية الأهم في تحديد مهمة ووظيفة هذا الفن لأن بريخت أكّد في كثير من أعماله أن الأهم ليس تفسير العالم بل تغييره.

ربما لا تكون المرحلة السابقة، قد احتوت ما في التجربة المسرحية من إيجابيات ينبغي أن لا نهملها، إلاّ أنّ الساحة المسرحية في الجزائر، في هذه المرحلة حفلت بكثير من أسماء المخرجين الذين قدموا تجارب مسرحية مؤثرة.

هناك اتجاهات في المسرح المعاصر تدعو إلى إلغاء النص المسرحي والاستعاضة عنه بنص الجسد الإنساني أو بنص السينوغراف ومفردات الضوء والصوت والتشكيل والتزيينات المعمارية،كما أن من موضوعات هذا المسرح الأثيرة قضايا الحرية

بمفاهيم جديدة، والجنس في أقصى درجات تحرره وإحلال الفوضى، وتدمير المفاهيم السائدة والثوابت الأخلاقية والاجتماعية لكن لابد من الاعتراف أيضا بأنه قدم إضافات هامة وأحدث تغييرات جذرية في خارطة المسرح وثوابته من حيث الشكل والمضمون والجماليات المسرحية.(قلعجي، مرجع سابق، 2011م).

السينوغرافيا :

إن علامات السينوغرافيا في المسرح الجزائري ضئيلة وتاريخها جد محدود، حيث لم يقدر لها نفس النشأة التاريخية للمسرح الأوربي والأمريكي، ولم يكن للتيارات التأثير الكافي واللازم لمواكبة التطور الحاصل، إذ يمكن اعتبار التجربة الجزائرية في مجال السينوغرافيا تجربة جد محتشمة، ويعتبر مصطلح السينوغرافيا لفظة حديثة الاستعمال، وذلك بعد توفر وسائل الاتصال المعاصرة، وظهور لغة الإعلام وأدوات الاتصال بالجماهير.

لقد كان لعبد الرحمن كاكي السابقة في استخدام وسائل السينوغرافيا في عملية الإخراج باكتشاف لغة الإضاءة لتتضح الرؤية الفنية وتنفتح الشهية للاجتهاد في المجالات الفنية المكملة للعرض المسرحي فيهتم بالموسيقى والتشكيل الحركي وتجسد كل هذه العناصر في مسرحية "إفريقيا قبل واحد" لقد أنجزت وقدمت في شكل فني جديد عبارة عن مجموعة مشاهد تجري أحداثها في أماكن متعددة، يربط فيما بينها لحن موسيقى إفريقي متميز، إنه الإيقاع الإفريقي الحي الذي يرمز إلى الانتفاضة.(مناد، 2016م، صفحة 196).

إذا اعتبرنا مصطلح السينوغرافيا مصطلحا جديدا اقتحم الساحة الفنية في الجزائر، فإن أول مصمم سينوغراف عرف بهذه الوظيفة في الجزائر هو عبد القادر فراح* وكان له الفضل في تعريف فناني الجزائر بهذا المجال، بعد تجربة كبيرة في الكثير من المسارح العالمية وبمسرحيات كأوبرا "شمشوم ودليلة" و"بستان الكرز" للروسي أنطون تشيخوف وإخراج الإنجليزي بيتر هول، والتعامل الكبير مع المخرج بيتر بروك في العديد من الأعمال. يقول الأستاذ حبيب بوخاليفة والذي كانت له لقاءات مع السينوغراف عبد القادر فراح: "أتذكر زيارته إلى المعهد وكان الحديث معه شيقا، التقينا بعض المرات في باحة بور سعيد وأخر مرة كانت في اعتقادي سنة 1990م وكنا نحضر مسرحية "مايا واحسين" التي أصبحت في 2015م "صافية سارقة مفضوحة" وطلبت من إدارة المسرح الوطني أن عبد القادر فراح يريد أن يتطوع كسينوغراف للعرض دون مقابل، فرفضت الطلب بحجة أنهم مضطرين دفع المال له قانونيا .

يعتبر عبد القادر فراح من أشهر السينوغرافيين الخمسة في العالم، لقد اشتغل على التأثيث الفصلي للخشبة، واستنطاق التفاصيل الحية في تركيب العرض، فالسينوغرافيا عنده متحركة بعناصر فعلية تنتقل من الباطن إلى الظاهر متأثرا باللاشعور الجمعي العربي في الألوان الدافئة النيرة، وكان متأثرا بالحضارة العربية الإسلامية، ذو مواقف تقدمية مرتبطة بالنسيج الثقافي الانتمائي الجزائري بألوانها المختلفة والمتعددة في تجسيد تفاصيل تأثيث الفضاء المسرحي الدرامي.(الشيرازي، 2020م)

كما كان للسينوغرافية السويسرية الأصل ليليان الهاشمي الفضل في فك طلاسم وأسرار فنا لطالما كان حكرا على الرجال، فاستحقت أن يسجل اسمها في ريبرتوار المسرح الجزائري، كأول سينوغرافية زاحمت الرجال في مجالهم، وتركت ليليان أول بصمة لها في مسرحية "المرأة المتمردة" عن نص لـ ويليام شكسبير وإخراج علال المحبسنة 1964م، ومسرحية "غبرة الفهامة" لـ كاتب ياسين سنة 1971م.(الشيرازي، المرجع نفسه، 2020م)

لقد عرف المسرح الجزائري في العقود الأخيرة ابتكارا وتجديدا وحماسا نشأ من فكرة التعامل المنطقي والعقلاني في المعالجة، إذ نجد أن تصميم المناظر المسرحية ألحق بمجال أوسع هو السينوغرافيا "التي تقوم على بحث علاقة الإنسان (الممثل والمتفرج) بالفضاء المسرحي وعلاقة كل العناصر المسرحية بعضها ببعض بما فيها الخشبة والصالة"(قصاب، 1997م، صفحة 266)، وهو حماس أحدث تحولات تمهيدية ومستقبلية ومفاجآت غير متوقعة، فهناك سحر خاص وحقيقي للفعل البصري والسمعي نهض بإحساس المشاهد في الدقائق الأولى من رفع الستار مما ضاعف وزاد من جيشان العاطفة والتأثير على الجمهور الجزائري. من هذه التجارب الجديرة بالانتباه والذكر، جيل جديد من السينوغرافيين أثروا المشهد السينوغرافي في المسرح الجزائري مثل عبد الرحمن زعبوبي، حمزة جاب الله، أحمد رزاق، بوخاري هبال، عبد الحليم رحموني وغيرهم الذين كان لهم إضافة واعية خلقت التميز.

في تفسير لدور الإضاءة في العملية الإبداعية، فإن:"مشهدا ضوئيا تكنيكيا يمكن من خلاله استيعاب دوافع ومؤشرات تدل على مفهوم معين من شأنه أن يعطي قدرة متطورة ومريحة للبصر والانتباه ويغذي الحدث نفسه." (العزاوي، 2011م)

ولعل بعض العروض المسرحية في المسرح الجزائري لأكبر دليل على ذلك فسينوغرافيا مسرحية "شظايا "مثلا والمتمثلة في مرآة السقف هذه المادة المستعملة لأول مرة في المسرح الجزائري نالت إعجاب الجمهور بشكل كبير وخلقت فارقا كبيرا في مجال التقنية، وسينوغرافيا "بيت الدمية" التي شاهدنا فيها تقنية جميلة جدا تمثلت في سقوط الأمطار كانت أكثر من رائعة، ومسرحية "نون" ومسرحية "فالصو" كلها كانت للمبدع عبد الرحمن زعبوبي حقيقة كانت نقلة نوعية نهضت بالمسرح الجزائري. وسينوغرافيا المخرج أحمد رزاق في مسرحية "طرشاقة" "كشرودة" و"خاطيني" وسينوغرافيا حمزة جاب الله في مسرحية " في انتظار غودو" وغيرها تعبر فعلا عن النقلة النوعية التي عرفها المسرح في الجزائر.

لقد أفرز فن المسرح عبر العصور من خلال اتجاهات و مسارات حديثة ظهور نوع أخر من المسرح، معتمدا بالدرجة الأولى على الصورة المرئية، ما حتم على الممارسين البحث في سبل أخرى كي يتحقق المبتغى. فركزوا في تحدبث الفضاء، والتركيز على ثلاثية الفضاء، الممثل والمتلقي، من هنا نشأت وظيفة السينوغراف كصانع لرؤية متجددة ضمن نطاق العملية الإخراحية، مع وجود بعض التصادمات و اختلاف الآراء التي تصب دائما في خدمة العرض.

بالتالي فإن السينوغرافيا هي جزء لا يتجزأ من فن الحركة على المسرح، جزء من التصميم العام للعرض، وليست فناً استاتيكياً حتى يقام لها معرضاً فنياً يحتوي على لوحات وتماثيل كما يحدث أحياناً دون أن يدركوا أن فضاء السينوغرافيا الحقيقي هو المسرح وليس جدران المعارض. إنها فن ديناميكي يتواجد في حيز الزمن حيث هناك الحركة والصوت والموسيقى، بالإضافة إلى الاشتغال بالفنون الإستاتيكية التي تتواجد في حيز الفراغ كالديكورات والرسومات والنحت. وحتى تلك العناصر الإستتيكية يتفاعل معها الممثل والإضاءة المتحركة والمتغيرة أحيانا وفي ريتم معين ما يضفي عليها الكثير من العناصر الديناميكية.

4- تجربة السينوغراف حمزة جاب الله مع المخرج عبار عزالدين في تصميم عرض "في انتظار غودو":

نسلط الضوء هنا على تجربة حمزة جاب الله ودوره في المشهد المسرحي الجزائري باعتباره أحد المبدعين الذين وضعوا بصمة متميزة في مجال السينوغرافيا وصاحب رؤى مستقلة نلمسها في جل أعماله. وقد سئل يوما: "كيف يستطيع السينوغراف أن يحافظ على هويته أمام مخرج العمل المسرحي؟

فأجاب: "أن الصراع لا يصلح في المسرح إلا باعتباره عنصرا دراميا داخل الأحداث، أما ما دون ذلك فالانسجام مطلوب جدا، السينوغراف ليس منفذا لرؤية جاهزة، بل هو مخرج ثان لها، انطلاقا من وعي حاد بمنطلقاتها وآفاقها.)بوكبة ,حمزة جاب الله...حين تنقد السينوغرافيا المسرح(،ويؤكد حمزة جاب الله أنه على السينوغراف الاحتكاك بكل مبدعي الفن من روائيين وشعراء وفلاسفة ومعماريين ونحاتين حتى يستطيع أن يأتي بما هو جميل وجديد، حيث يقول: "السينوغرافيا وليدة البحث الدائم."(بوكبة، المرجع نفسه)

ولأن السينوغرافيا هي: "إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وإخفاء الحدود بين المسرح والجمهور، ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي"(هارولد، 2004م)، فهي جامعة للفنون بتكوينها، وارتباطها بالمستجدات العصرية والتقنية المستحدثة بعيدا عن التنميط والتقليد. من بين الإضافات السينوغرافية المتميزة للسبنوغراف حمزة مسرحيات "صواعد" "ذكرى من الألزاس" "في انتطار غودو" وقد اخترت المسرحية العالمية "في انتظار غودو" للمخرج عزالدين عبار والسينوغراف حمزة جاب االله كنموذج لعمل المخرج والسينوغراف معا. .

مسرحية "في انتظار غودو" لفرقة الملقى من تندوف هي أولا اختيار ترجمة الشاعر اللبناني بول شاوول الذي ترجم هذا النص في عز الحرب الأهلية اللبنانية، من هنا يأتي الإسقاط على الجزائر التي عاشت تقريبا نفس الظرف اللبناني ولو بأكثر حدة. إن موضوع الانتظار العبثي هو انتظار للسلم والأمان المفقود، فيغدو غودو هو الشخصية الهلامية المخلصة ،هي لحظة الصفاء المفقودة.

هذا العرض الذي قدمه المخرج المسرحي الجزائري عزالدين عبار صاحب التجارب المسرحية المهمة وذلك سنة 2007م..قدم عبار النص البيكيتي في مغامرة تجريبية ناجحة وصادمة لمسلمات ويقينيات المسرح الجزائري بدءا من الإصرار على اختيار اللغة العربية الفصحى.

عمل المخرج على إظهار لمسته وطابعه الشخصي على المسرحية انطلاقا من إيمانه بأن النص المسرحي المكتوب شيء والعرض المسرحي شيء آخر. العرض هو ملك للمخرج وليس للكاتب، رغم أن النص هو دائما ذلك العنصر الحاضر حتى ولو غيب، أو بتعبير آن أوبرسفيلد حين تقول: "النص المسرحي حاضر داخل العرض بشكله الصوتي واللفظي، له تواجد مزدوج، فهو أولا يسبق العرض وبعد ذلك يصاحبه.(أوبرسفيلد، 2015م)

وقد اختار المخرج عبار السفر بهذا العمل من سيدي بلعباس إلى تندوف ذهابا وإيابا للبحث عن محاولة تخليص هذا العمل الذي ينتمي إلى ريبرتوار المسرح العالمي من النمطية، يبدأ هذا الاختيار من الصحراء المسكونة بالصمت والزمن والفراغ. من هنا جاء اختيار المكان (الصحراء) كما لو أن الشخصيات التي أبدعها بيكيت في هذه المسرحية كانت مرمية في قلب الصحراء حيث التيه وحيث يفقد الزمن فيزيائيته.

وقد اختار اللغة العربية الفصحى لهذا العمل لتدعيم مقولة أن الفن لا وطن له، حيث استطاعت اللغة العربية الفصحى برقيها وشاعريتها أن تترجم المدلولات الفلسفية والشعرية التي حملها هذا النص العالمي .

انتقى المخرج لشخصياته ممثلين لهم أجساد يابسة ووجوه تحمل كل علامات الزمن، بين الأبيض والأسمر (فلاديمير واستراغون)، لعب الدورين كل من عبد الله جلاب وبلة بومدين، والأبيض والأسمر كذلك (بوزوولاكي) لعب الدورين كل من عبد القادر جريووسويدا أحمد بهاها. فكان اللون الأبيض مثلما هو في التاريخ يمثل السلطة والتسلط، والأسمر هو الخاضع أو بمفهوم العبد المقهور في تاريخ البشرية. مثلما كان الطفل لدى بيكيت يمثل الأمل فإنه لدى عز الدين عبار يتحول إلى طفلة صغيرة والذي قام بتجسيده الفنانة نوال بن عيسى، هو إذن الأمل المضاعف أمل الطفولة وأمل الأنوثة.

شخصيات بيكيت عموما شخصيات قلقة مضطربة ومسكونة بالخوف، لكنها في الوقت نفسه مسكونة بالسخرية السوداء، حاول عبار نقل هذه الصورة حتى يكون وفيا لبيكيت وعوالمه فاستراغون وفلاديمير ما هما في الحقيقة إلا شخصية واحدة يحملان معا نفس الطباع المزدوجة لهذين الصعلوكين البائسين الفاقدين للزمن المتشبتين بأمل وصول غودو لإنقاذهما من سجنهما المعنوي قدمهما المخرج برؤية حداثوية بعيدا عن النمطية.

المؤلف: نوار دليلة

كما استطاع المخرج أن يبدع للعمل موسيقاه الخاصة من خلال صوت السلاسل وخطى الممثلين وإيقاع الصمت الذي كان هو الميزان الموسيقي الحقيقي للعمل مثلما هي أعمال بيكيت.

قدم المخرج عز الدين عبار "غودو" برؤية سريالية وحداثوية لعمل مسرحي أثار منذ عرضه سنة 1953م بفرنسا ضجة كبيرة ولا يزال يثير الكثير من التساؤلات. واستطاع المخرج أن يضفي بصمته الخاصة، ولعل الأهم في هذا العمل هو تشكيل فريق عمل من بلعباس وتندوف والجزائر العاصمة .

وقد كان للسينوغرافيا التي اقترحها السينوغراف حمزة جاب الله دورا مهما في تجسيد الرؤية الإخراجية لعز الدين عبار. في مكان غريب يصعب وصفه، مكان عديم مثلما الحالة النفسية، يحاول أن يجد للعدم معنى، وهذا هو هدف مسرح العبث ككل، تحويل العدم إلى فكرة قابلة أن يكون لها معنى. فشكل الشجرة التي كانت تمثل امرأة حامل ترمز للأمل بساعة عديمة الزمن(بدون عقارب) هذه الإحالة تتكثف أكثر عندما تكون الشجرة من حديد، ولا أمل في أن تخضر مثلما اقترح بيكيت فشجرة حمزة جاب الله تمعدنت مثلما تمعدنت صحراؤنا.كما خبأت عقارب الساعة في حقيبة بوزو السوداء، ولهذه الإشارة سيميائيا قراءات عدة.

في عمل السينوغراف لعبة ألوان، فالجو العام أزرق قاتم هو الحلم الذي يستمر في الكابوس..لدبيكيت هناك طريق ريفية، لدى حمزة جاب الله تأخذ هذه الطريق لون البياض الناصع، طريق تنزل من السماء ثم تعود إليها في شكل دائري كما لو أن مقولة نيتشه (العود الأبدي) تتمسرح بشكل يعطي الانطباع كما لو أن هذه الشخصيات محكومة بقدر (سيزيف) وتعطي كذلك انطباعا أخر، فهذه الطريق كما لو أنها كفن للموتى، كفن للموتى جميعا.

أدخل السينوغراف اللون الأحمر ليكسر به الأزرق والأبيض، يدخل الأحمر في شكل خيط طويل تنسج به الطفلة شيئا مبهما ليظهر في الأخير هذا الخيط منتهيا بدمية مخنوقة تمثل البشرية البشرية الخاضعة لمصيرها المأساوي والعبثي.

فيما يخص الملابس، فملابس النص البيكيتي ملابس كلاسيكية تنتمي إلى عصر سابق، بكل بهرجتها، بقبعاتها الكبيرة وأحذيتها الملمعة، لكن السينوغراف اختار أن يقدم الشخصيات نصف عارية تقريبا، ليظهر أجساد الممثلين النحيفة، ولعب كذلك على المعدن ولون المعدن في اختيار الملابس، هذا اللون الطاغي على الملابس مأخوذ من لون الشجرة، الكائن الوحيد الذي بقيا لهما وهما ينتظران غودو. وعلى السلاسل الحديدية التي تظهر الشخصيات كما لو أنها مكبلة بمصيرها وهي حالتهما المأخوذة من المأزق الوجودي المورطان فيه. عدا "بوزو" الذي اختار له لباس الكولون والدلالة تاريخية واضحة، بينما يظهر لاكي " نصف عاري مربوط بحبل طويل عند الرقبة كما عند بيكيت .

أما الصبية فتظهر خجلة تمسك بيدها خيط طويل يظهر في أخره دمية صغيرة رمز البشرية يطغى اللون الأزرق على ملابسها لون له دلالة الحلم المفقود، الصبية هي الأنوثة والبراءة المفقودان في عوالم شخصيات مسرحية.

عندما نتحدث عن أسس تصميم العرض المسرحي والمتمثلة في الوحدة والتوازن والإيقاع وغيرها فإننا نجد أن ورغم تحقيق السينوغراف حمزة حاب الله لجل هذه القواعد من خلال الأشكال والألوان إلا أن المخرج كان له بصمة واضحة في ملء فراغ فضاء السينوغراف من خلال حركة وتشكيلات أجساد الممثلينوتوزيعهم(أردش، 1979م)على الخشبة بتباين الكتل والأحجام والأبعاد وكل الأدوات الأخرى التي بنا على إثرها المخرج عمله.

خاتمة:

لقد أفرز فن المسرح عبر العصور، من خلال اتجاهات ومسارات حديثة ظهور نوع أخر من المسرح، معتمدا بالدرجة الأولى على الصورة المرئية، ما حتم على الممارسين البحث في سبل أخرى كي تحقق المبتغى. فركزوا في تحديث عناصر العرض، والتركيز على ثلاثية الفضاء، الممثل والمتلقي. من هنا نشأت وظيفة السينوغراف كصانع لرؤية متجددة ضمن نطاق العملية الإخراجية مع وجود بعض التصادمات و اختلاف الآراء التي تصب دائما في خدمة العرض.

فجماليات السينوغرافيا ما هي إلا ترجمة لرؤى وأفكار المخرج، التي يؤسس من خلالها كشرط كافي وليس لازما عمليته الإبداعية، وتنسيق الفضاء من طرف السينوغراف، بتضافر الصوت والحركة والتشكيل، والأزياء، والإضاءة، وغيرها من عناصر العرض الأخرى، سوف يحقق الفرجة والمتعة لدى المتلقي، وسوف يرسم آفاق جديدة لهذا الفن الذي لم يتوقف يوما عن التطور والتغير.عندما نتحدث عن أسس تصميم العرض المسرحي والمتمثلة في الوحدة والتوازن والإيقاع وغيرها فإننا نجد أن ورغم تحقيق السينوغراف لجل هذه القواعد من خلال الأشكال والألوان إلا أن المخرج كان له بصمة واضحة في ملء فراغ فضاء السينوغراف من خلال حركة وتشكيلات أجساد الممثلين والموسيقى المرافقة، وكل الأدوات الأخرى التي بنا على إثرها المخرج عمله.

إن إهمال القيم الفلسفية والجمالية والفنية للسينوغرافيا كوظيفة مستقلة وقائمة بذاتها في بناء رؤية متكاملة للعرض المسرحي هو سبب الغموض الحاصل في طبيعة العلاقة بين المخرج والسينوغراف ووجود هذا الأخير لا ينفي أبدا قيمة المخرج.فلكل منهما دوره، ولكل منهما وظيفته في تحديد معالم العرض المسرحي،ما يستدعي البحث عن دور السينوغرافيا في تصميم العرض باعتبارها بجميع مكوناتها الوحدة الأساسية في بناء الرؤية المتكاملة ، ومحاولة فهم العلاقة الوطيدة بين السينوغرافيا والرؤية الإخراجية في تحديد معالم العرض المسرحي. ما يستوجب أيضا التفكير جديا لإعادة النظر في مفاهيم الممارسة المسرحية.

الهوامش:

1. ألكس بوبوف، التكامل في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1976م،ص62.
2. الشريف الأدرع : وجوه وأقنعة، دراسات وكتابات في المسرح، دار الحكمة للنشر، الجزائر، ط2، 2012م.
3. محسن العزاوي، تطبيقات وملاحظات في السينوغرافيا، مجلة المسرح، أيام الشارقة المسرحية.
4. آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، تر: سمية زباش دار الحامد للنشر والتوزيع ط1، 2015م،ص37.
5. باميلا هاورد، ماهية السينوغرافيا، تر: محمود كمال، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،2004م،ص92.
6. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19، الكويت، مطابع اليقظة،1979م،ص73.
7. عبد الحليم المسعودي، مقال مسرح الشباب ،مجلة المنصة، العدد07، مهرجان دمشق للفنون الدرامية،2010م.
8. عبد الفتاح قلعجي، مقال مسرح ما بعد الحداثة ما بعد التجريب، مجلة الحياة المسرحية –الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2011م.

9. عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، اطروحة دكتوراه، جامعة وهران، قسم الفنون الدرامية، الجزائر، 2011م،ص45.

10. عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، اطروحة دكتوراه، جامعة وهران، قسم الفنون الدرامية، الجزائر، 2011م،ص270

11. –لقاء أجراه محمد جليده مع عبد القادر علولة.

12. محمد قارصلي، مقال" المهرجان بخير....والمسرح"، مجلة المنصة، العدد02، مهرجان دمشق للفنون المسرحية، 2015م.

13. ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الاشكال التراثية، إنسانيات، ع12، 2000م،

14. –طيب مناد، تجربة الفنان ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، مجلة فضاءات المسرح، العدد06 2015م،ص196.

15. كمال الشيرازي، مقال "من فوانيس المسرح"، فضاء الركح، الموقع الإلكتروني**http://m.facebook.com**

16. كمال الشيرازي، مقال "من فوانيس المسرح"، فضاء الركح، الموقع الإلكتروني **http://m.facebook.com**

17. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997م،ص266.