

الإبداع في السينوغرافيا

زقاي سارة



"ما دام معظم الناس غير قادرين على إدراك معنى
العلائق الشكّليّة الخالصة، فهم عاجزون عن أن يستمدّوا منها الانشراح
العميق الذي يحسّه المبدع."

هربرت ريد.

لم تكن المزيّيات المسرحيّة من أوليّات أرسطو في ترتيبه لعناصر
المسرحيّة، لأنّه اعتبر أنّ التراجيديا الصّحيحة هي التي يمكنها أن تؤثر بالسّامع
دون الاستعانة بصور بصرية، لكنّ الذي لا يختلف عليه اثنان هو أنّ المسرح في
بنيته الفنيّة، مع استحضار بعد العرض يفسح المجال واسعا للفنون التشكيليّة،
ويدخل هذا الأمر في الحسبان عند الاستجابة لمتطلّبات المتفرّج، والتلقّي
المسرحي، بالتّالي، لا يناسبه موقف أرسطو. "أمّا محبّو الأدب فإنّ اعترافهم
الضمّني بأنّ للمسرحيّة حياة أخرى غير حياة الكتاب نجده، على الأقلّ، في
ذمّهم الأجزاء التي لا تروق لهم بأنّها مسرحية لا أكثر. أي أنّ موقفهم، بعبارة
أخرى، لا يعني أنّ البعد المسرحي غير موجود، بل يتمنّون لو أنّه غير موجود." 1

تطوّر فنّ السينوغرافيا عبر التاريخ، إذ لم يكن في البداية من أولويات كاتب النصّ الذي كان يُشرف على إنجاز العرض أيضا، وفي مراحل لاحقة، ظهرت سلطة الممثل وانتقلت إلى غيره من المشرفين على العمل المسرحي. وهكذا، وفي كلّ مرة، كان من يهتمّ بالجانب التشكيلي لأيّ مسرحية، قبل ظهور فنّ الإخراج وظيفّةً مستقلّةً، هو المسؤول عن الإدارة الفنيّة. قد يعدّ انحرافا أن بلغ المسرح في الاتجاه التجريبيّ حدّا أفرز فيه ما يُعرف بعرض السينوغراف. وبالفعل يرقى تصوّر الحديث للسينوغرافيا إلى مستوى فنّ الإخراج. "وهي نشاط إبداعيّ فنيّ يفترض معرفة بالرّسم والعمارة (الصّور والألوان والأشكال والحجوم) وبالتقنيّات المستخدمة في المسرح (الإضاءة وهندسة الصّوت) إضافة إلى القدرة على تحليل العمل لتجسيده... في العصر الحديث صارت السينوغرافيا اختصاصا أوسع من اختصاص الديكور. فمجال الديكور هو ما يوجد على الخشبة حصرا، في حين أنّ السينوغرافيا تقوم على بحث علاقة الإنسان (الممثل والمتفرّج) بالفضاء المسرحي، وعلاقة كلّ العناصر المسرحيّة بعضها بعضا بما فيها الخشبة والصّالة. وقد تركّزت البحوث السينوغرافيّة المعاصرة على علاقتها بالفرجة وتطوّرها عبر التاريخ." 2

- لكن مع الأهميّة التي تكتسيها الجهود السينوغرافيّة في إنجاز العمل المسرحي، وعدم امتثالها لسلطة المخرج أحيانا، ما هو مجال الإبداع فيها؟

ترتبط السينوغرافيا بالفنون التشكيليّة. من المعروف أنّ الرّسم والتّحت والتصوير لهم مجال إبداعهم الخاص، ولا يجوز لنا عند الحديث عن عمل السينوغراف الخروج عن جوهر المسرح والدّخول في جدليّة إنتاج واستقبال متعلّقة بالفنون التشكيليّة. الفرجة المسرحيّة غير الحضور في معرض اللّوحات الزيّتية. وكما يتّضح الاختلاف في عمليّة الاستقبال والتلقّي بينهما، يواجه المبدع في المسرح تحديّات فنيّة لا يلتقي فيها بالضرورة مع الفنّان التشكيلي. لكن كما

يحقّ لهذا الأخير، حين يبدع، ألا يفكر في متفرّج المسرح، يجوز له أن يوسّع مجال إنتاجه الفنّي دون أن يضع حدًا لذلك. وهكذا يمكن في النهاية أن يلتقي مع غيره من المبدعين في كلّ الفن. "فنّ التصوير الذي يمكن تعريفه بأنه ببساطة تنسيق ألوان على مسطح فارغ، يمكن أن يخاطب مشاعرنا مباشرة، دون الحاجة إلى تدخل صور مرئية من العالم الخارجي أو أفكار منطقيّة، تماما على النحو الذي تفعله الموسيقى. ليس هناك إذن سبب جوهريّ يمنع الرّسم من أن يعبر عمّا لا يمكن التعبير عنه منطقيًا."3

يجد مفهوم المحاكاة في المسرح، أكثر من أيّ فنّ آخر، نماذجه المثاليّة، خاصّة في التراث الأدبي والفنّي القديم. ولا يمكن لأحد أن ينكر قدرة إيسن في أعماله الطّبيعيّة على مشابهة الواقع. وللسينما في العصر الحديث، طبعًا، نماذجها هي الأخرى، مع أنّ المبدع فيها يحرص على خلق عوالم جديدة، وبحكم التطوّر المذهل والمستمر لتقنيّات الفن السابع، أصبح من آخر اهتماماته، التصوير المباشر للعالم الخارجي ونقل أفكار منطقيّة. الإبداع في السينما أو المسرح أو الفنون التشكيليّة قيم جوهريّة وأشكال. "هناك الشّكل بالمعنى الحسيّ، وهو بحسب تعبير "أرهيم" ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها لتمييز المضمون الحسيّ. وهناك ثانيا الشّكل بالمعنى البنائي: وهذا هو المفهوم الكلاسيكي للشّكل. وهو عبارة عن قدر من الترابط المنسجم أو المتناسب بين الأجزاء بعضها وبعض، ويمكن تحليله وإخضاعه في النهاية إلى أرقام حسابيّة. لكن ثمة أيضا معنى ثالث، يمكن أن نسميه بالمعنى الأفلاطوني، وفيه يعتبر الشّكل تمثيلا للفكرة. الشّكل بهذا المعنى رمزيّ، وقد يستخدم صورا يلتزم فيها الحقيقة الطّبيعيّة أو بدلا من ذلك يستخدم صورا من نوع لا يلتزم فيه الطّبيعيّة ولا تجسيمها مجازيًا."4

يقود تحليل الصور الفنيّة في الأعمال الطّبيعيّة إلى إعادة النظر في مفهوم المحاكاة، فالأدب والفن الذي أراده إميل زولا أن يكون تجريبيًا، مثل العلم، لا يخلص إلى نتائج يقينية، طالما الحقائق التي ينقلها إلى المتلقي ليست مطلقة.

والإبداع السينوغرافي يأخذ هذا الأمر بعين الاعتبار إذا أراد المكلف به أن يلتزم بمعيار الحقيقي Le vrai فعلا. "ما مشاهة الحقيقة إلّا حلقة بين طرفي نقيض، مسرحية الإيهام المسرحي وواقع الشيء الذي تمت محاكاته من قبل المسرح. يسعى الشاعر خلف وسيلة للتوفيق بين هذين المطلبين: أن يعكس الواقع بالإيجاء بماهو حقيقي، وأن يدلّ على المسرحية بخلق نظام فني منغلق على ذاته. إنّه عنصر تبادل بين الواقع والمشهد، وهو يأخذ صفة المحاكاة، إذ يجب، عند عرضه، أن يحدث تأثير الإبراز، وهو سيميولوجي إذ ينبغي أن يدلّ على الواقع عن طريق بنية متّسقة من العلامات ومولّدا للتأثير المسرحي"⁵

يحظى العمل المسرحي، في بنيته الأدبية بفرص كبيرة ليكون أثرا فنيا خالدا. ويترتب عن هذه المسلمة تاريخا للتلقّي المسرحي أي عدّة أعمال إخراجية لنصّ واحد. وهذا النصّ يحظى بفرص أكبر إذا كان مفتوحا على تعدّد القراءات. وسينتهي المبدع، حتّى إذا تعلّق الأمر بعروض السينوغراف، إلى فكرة جديدة لكلّ قراءة يقوم عليها انجازه الفني. وهكذا يمسّ مشروعه التجريبي القيم الجوهرية بدل الاهتمام فقط بالنواحي الشكلية.

يجوز للمخرج أن يتحوّل إلى فنان تشكيلي. كما قدّم تاريخ المسرح الحديث أكثر من دليل على إمكانية حدوث العكس، مع والتر غروبيوس W.Gopius (1883 - 1969) وجوزيف سفوبودا J. Svoboda (1920 - 1993)، ليحلّ السينوغراف بالفعل محلّ المخرج، وتشمل اجتهاداته البلاستيكية لإنتاج الفرجة المسرحية، ما يعرف بدراماتورجيا اللوحة. "تلعب التعديلات في المكان الدرامي وزمنه دورا أساسيا في عمل دراماتورجي يتميّز بترعة حسّية ويمنح البعد المرئي للمسرح أهميّة جديدة إلى حدّ يتحوّل فيه إلى دراماتورجيا اللوحة. لا تترتب عنها (دراماتورجيا اللوحة) هذه التعديلات ظاهرة ثانويّة، بل تتحد معها بالكامل. المكان والزمن محدّدان وتمّ اختيارهما من قبل صورة مشهديّة، وهما يثريانها في المقابل بدلالة سيميولوجيّة جديدة، وفي نفس الوقت

يحتلّان في العمل الدراماتورجي مكانة أساسية، لا يمكن لغير دراماتورجيا اللوحة أن تمنحها."6

يخلص المخرج السينوغراف، وحتى كاتب النص قبله، إلى نقل صور من الحياة، وهو إعادة عرض لقطع منها. أي تصميم مشاهد ولوحات لها حدود زمكانية. المسرحية مع تجسيدها الماديّ فرجة عابرة تنتهي مع نهاية زمن العرض. وحيز اللعب ضيق، لكنّ المتفرّج يتلقّى الصور المرئية على خشبة بحجم كبير، مقارنة باللوحات الزيتية، هذا أوّل ما يلفت انتباه الفنّان التشكيلي لينخوض تجربة الإبداع بلاستيكية معمارية ومسرحية. كان رجل المسرح مدركا ومراعيا لهذه الحقيقة منذ البدايات الأولى. "كانت الكلمة اليونانية skénographia تعني في القرن الخامس ق. م فنّ تزيين واجهة الجزء المخصّص للتمثيل skéné بعوارض مرسومة تمثّل مناظر طبيعية أو معمارية تدلّ على مكان الحدث. أخذت الكلمة فيما بعد معاني متعدّدة حسب العصور، وانزلق المعنى من مجال المسرح إلى مجالي العمارة والرسم ليعود إلى مجال المسرح من جديد. ففي عصر النهضة في إيطاليا كانت كلمة سينوغرافيا تدلّ على المنظور، وهو أحد الرسوم الثلاثة التي كانت تقدّم للبناء قبل أن يشرع في البناء إلى جانب المسقط والواجهات، أي أن السينوغرافيا كانت من مفردات العمارة. ولما صار تحقيق المنظور هو الأساس في تصميم الديكور المسرحي في عصر النهضة والقرن السابع عشر، صارت كلمة سينوغرافيا تدلّ على فنّ تحقيق المنظور بالرسم في ديكور المسرح واستبدلت بعد ذلك تديريريا بكلمة ديكور."7

لا يأخذ فنّ السينوغرافيا، كما تطوّر في أوروبا، نفس الأهمية في المسرح الشرقي. فالمسرحيات المحكّمة الصنع بلغة النثر والإيجاء الواقعية جاءت في مرحلة متقدمة من تاريخ الثقافة الهيلينية، وتلعب الصور المرئية وتصميم المناظر فيها دورا أساسيا. أما "في الهند وفي قسم كبير من قارة آسيا فالرقص هو من كان يمتص كل العناصر الدرامية المختلفة المنفردة كلما ظهرت، وتغلب في النهاية

على كل اتجاه يؤدي إلى الواقعية، والعصرية والحوار الواضح والتصوير المنطقي للمشاكل الحالية، والتي من شأنها ربط المسرح بحياة الناس اليومية. وهذه المظاهر المسرحية الأخيرة تشكل المفاهيم الأساسية للمسرح في الغرب.⁸

لا يمكن أن تغري عناصر مثل الأفعنة والأزياء قننا تشكيليا إلى حدّ يادار فيه للسيطرة على العناصر الأخرى في انتاج الفرجة المسرحية مثل الشعر والموسيقى والرقص، هذا ربما ما منع ظهور عرض السينوغراف في المسرح الشرقي. " وهو مسرح الأعراف النمطة التي تتحكم في كل عناصر العرض: فالأداء فيه مؤسلب للدرجة كبيرة وتجريدي يقوم على الرمز. وهو أداء يتعد عن الإيهام ويقوم على الحركة النمطة والإلقاء المنعم. على صعيد الشكل، يتميز العرض المسرحي ببساطة الديكور وشرطيته... كذلك فإنّ العناصر الزمانية والمكانية لا توضح من خلال الديكور وإنما تظهر من خلال الأداء الإيمائي الذي يستثير مخيلة المتفرّجين.⁹

لا تعني بساطة السينوغرافيا أو استغلالها بعقلانية، عنصرا قنيا في انتاج العرض، تغييبا للإبداع. ربّما يكون المسرح الشرقي، مع التقصير الواضح في الاهتمام بعنصر الديكور، بعيدا عن الصراع المعروف بين أهل الأدب وبين المخرجين الذين يحرصون على تحويل الدراما إلى مادة تشكيلية. ويمكن للإبداع من منطلق حسّي ومرئي أن يظهر حتى في عنصر الماكياج، وهذا أخفّ جزئية سينوغرافية يمكن أن يحملها الممثل. "وأفضل إجابة على سؤالنا أيهما أحسن، قراءة المسرحية أم رؤيتها، نستشفه عمليا. إذا كان المرء يجيد القراءة لنفسه، فلن يهّمه أن يذهب لمشاهدة تمثيل تافه. ولكن إذا كان المرء قادرا على تذوّق المسرح، وهذا ينطبق على عدد من الناس أكبر مما يتصورون، حتى وإن يكن النص المكتوب كاملا بحد ذاته، فإنه ليس ثمة متعة أعظم من متعة مشاهدة رائعة درامية وقد أخرجت إخراجا بارعا. فالذي يضاف إليها، له شأنه الكبير من الناحية الحسية الآنية. وإذا كانت العقدة، ورسم الشخصيات والحوار، تجسّد

الموضوع، وتحوّل الفكر إلى حكمة، والرؤيا إلى رؤيا، فإنّ الأداء الوافي يسعفها في تحقيق ذلك عن سبل عدّة، أهمّها إضافة ذلك التجسيد النهائي الحاسم، الممثل الحيّ.¹⁰

ماذا يمكن أن يستفيد الفنان التشكيلي من قراءة نصّ مسرحي؟ قد يدفعه لتكرار التجربة والقراءة للعديد من الشعراء الدراميين، قد يدفعه أيضا للبحث في مجال المسرح واكتساب معرفة استيطيقية واسعة، قد يدفعه للعمل مع أكبر المخرجين المسرحيين. قد يرفض يوما ما الانصياع لتعليماته، لا بسبب خلاف على قضايا فنية مهمّة، بل لمجرد نقاش حول الماكياج، وفي مسألة الماكياج خصيصا، "لا فائدة من أية تعليمات محدّدة، إذ تختلف الوجوه، والماكياج الذي يلائم شخصا ما تمام الملاءمة قد لا يصلح لشخص آخر. ويجب عند عمل الماكياج مراعاة ظروف الإضاءة ووضعها في الحسبان. فإذا كانت الإضاءة ستتغيّر من منظر إلى آخر تغيّرا ملحوظا وجب تغيير الماكياج تبعاً لها."11 وهكذا يتقدّم شيئا فشيئا في فرض سلطته، ويتحوّل إلى فنان مسرحي متكامل، ويمكن أن يمنحه نفس النصّ الذي قرأه أوّل مرّة فرصة إخراج باهرة، فيدع ويولد عنده أوّل عرض سينوغرافيّ.

الهوامش:

1. إريك بنتلي. الحياة في الدراما. تر: جبرا إبراهيم جبرا. المكتبة العصرية. صيدا - بيروت. ط1. 1968. ص 155.
2. حنان قصّاب حسن، ماري إلياس. المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون. ط1. 1996. ص 265-266.
3. هريوت ريد. الفنّ اليوم. مدخل إلى نظرية التصوير والتّحت المعاصرين. تر: محمّد فتحي. جرجس عبده. دار المعارف. القاهرة. ط2. 1985. ص 87.
4. م ن. ص 87 - 88.

Patrice Pavis. Dictionnaire du Théâtre. Edition Armand Colin. Paris. 2002. P 407.

6. Pierre Frantz. L'esthétique du tableau. Presses Universitaires de France. Paris. 1998. P 197.

7. المعجم المسرحي. ص 265.

8. فويون باورز. المسرح في الشرق. تر: أحمد رضا محمد رضا. هلا للنشر والتوزيع. الجيزة. ط1. 2000. ص 56.

9. المعجم المسرحي. ص 276

10. إريك بنتلي. الحياة في الدراما. م. س. ص 156

11. هيننج نيلمز. الإخراج المسرحي. تر: أمين سلامة. مكتبة النجلو المصرية. القاهرة. 1961. ص 367.