عقـــدة المســرح الابـــداعيـــة

حسن عبد الرزاق

يحتاج مصطلح (المسرح العراقي) الى مراجعة دقيقة وتفحص نقدي موضوعي من اجل تحديد موقف واضح من مسالة استخدامه .

فالمسرح ، وكما هو ثابت تاريخا ، جنس فني نشا في بلاد اليونان ، ثم نما وتطور ووضعت قواعده وشروطه في اوربا لاحقا. ولذلك لاعهد للثقافة العربية به رغم الاجتهادات التي حاولت ايجاد جذور لفن التمثيل (والمسرح ليس تمثيلا فقط) في التراث الثقافي العربي مستعينة ببعض الادلة التي تمثلت بالتعزية العاشورائية واساليب المحاكاة والتهريج التي كانت تقام في مجالس الخلفاء المترفين.

وبسبب غرابته عنا فقد استمر فهمنا لاساليبه وصيغ بنائه واليات توصيله ومايطرا على كل ذلك من تطور واضافات ابداعية مرتبطا بما ينتجه الغرب تحديدا من تنظيرات وبيانات مسرحية تلغي ماقبلها او تتجاوزه او تعيد صياغته.

وهذه الحالة بالذات جعلت المسرح في العراق ملحقا بسواه ، فاقدا خصائصه التي يفترض ان يتفرد بها ، معتمدا في اكتساب صفته الخاصة(المسرح العراقي) على عراقية النصوص المكتوبة في تصور لايختلف عن الوهم بان هوية المسرح تحددها المرجعية البيئية والاجتماعية للمواضيع المتناولة.

ان هذه العقدة الابداعية لازمت المسرح التجريبي او (التقليدي المكتوب باللغة الفصحى) بشكل خاص حيث نلمس هنا مقدار التاثر بالطروحات الاخراجية الحديثة ومحاولة اشاعتها وترسيخها كاساليب واسس ثابتة في اعتقاد من متبنيها انهم يضيفون تراكما جماليا وفنيا يقود المسرح في العراق الى التطور وتجاوز اقرانه من المسارح العربية.

ويعود سبب هذه العقدة الى غياب التنظير الحقيقي المكتسب صفة الاصالة ، ذلك التنظير الذي يتولد من تفاعل عقل المنظر مع مكونات وخواص البيئة العراقية في الماضي والحاضر ومافرزته من تراث وفلكلوروثقافات مختلفة هي وليدة الفكر والوجدان الاجتماعيين ، كذلك ماحدثته الظروف السياسية والاقتصادية من تاثيرات متعاقبة اكسبت الشخصية العراقية ومعها البيئة الاجتماعية عموما تفردهما في الصفات والمناخات النفسية والسلوكية والاهواء والميول والرغبات ، مثلما تحدثه عادة مع كل فرد ومجتمع في كل مكان .

وعلى النقيض من هذه الحالة نجد ان المسرح الشعبي قد اصطبغ بالمحلية تماما وذلك لان هذا النمط من الفن يكون عادة منبثقا من اعماق البيئة ، حاملا كل خصوصياتها ، متوسلا الملفوظ الحواري اليومي (اللهجة العراقية) ، ومتوجها الى متلق يبحث عن وجوده الحقيقي في المسرح الذي يرتاده. ولهذا يغدو التجريب فيه وتمثل القوالب الاخراجية المستوردة اجراءات غير منطقية تؤدي الى خلق حاجز نفسي وثقافي مابين الخطاب ومتلقيه ما يؤدي بالنتيجة الى خلق حالة من القطيعة بين الطرفين.

ان هذا التناقض بين القطبين الرئيسيين في مسالة الانتماء واكتساب الصفة المحلية عائد الى المبالغة في طرق التاثر والانبهار بالتيارات والمدارس والاتجاهات الغربية ، وهو تاثر ضروري في كل الاحوال اذا ما بقي في اطاره النظري ممثلا حصيلة فكرية يحتاجها الفنان المسرحي ولم يتعد الى خشبة المسرح ليتجسد عليها بكل تفاصيله.

ان اغلب الاعمال المكتوبة باللغة الفصحى (يضاف اليها العالمية المترجمة) تبدو غريبة عن بيئتنا المحلية واجوائها العامة سواء في مايتعلق بالمكان ومظهره الخارجي والاواصر السايكولوجية التي تربط الشخصيات به ، او الزمان وما يكتنفه من ابهام وضياع لبعده الواقعي ،او حتى الشخوص التي طالما بدا بعضها مثاليا ، مفترضا ، ينتمي الى عالم الكتب اكثر من انتمائه للواقع.

ان التارجح مابين عراقية المسرح وعدم عراقيته خلق حالة من التردد في وضع تقييم عام للمنجز المسرحي ، فهو وان جاء بمجمله من خلال مسرحيين عراقيين تباينت مستوياتهم الابداعية على ضوء خبراتهم ومهاراتهم وتحصيلهم الاكاديمي ، الا ان ابتعاد اغلبه عن سمات البيئة تحت ذرائع شتى (ابداعية او مؤثرات خارجية) ، جعل منه غريبا بعض الشيء ، موجها الى متلق غريب ، والمسرح رسالة لاتكتمل ولاتكتسب صفتها الخاصة الا بالانسجام الذي يحصل مابين مرسلها ومستقبلها.

الممثل والضوء.. شراكة درامية على الخشبة

احمد شرجي

هل يتوجب على الممثل ان يتعامل مع الضوء باعتباره شريكا (ممثلا) على الخشبة؟؟ ام انه مجرد وسيلة لكشف الاشياء غير المرئية؟ وسيلة يستدل بها على طريقه إلى الخشبة ليطبق الميزانسين التي وضعها المخرج، والتي غالبا ما تخضع لعملية جمالية، وفي احيان اخرى لضرورات اخراجية وفق معطيات يفرضها المشهد المسرحي، وفي كلتا الحالتين تبقى وظيفة الضوء واحدة على الخشبة.

الممثل هو الذي يعطي روحا حية للضوء ويحوله من عنصر براق الى سحر لوني، الضوء يساعده ليكشف دواخل الشخصية، ويقوده الى مناطق اخرى، من خلال تفاعله (الممثل) مع الكتلة الضوئية، وكذلك مع الالوان التي يتطلبها المشهد او الحالة، وفق المعنى الفلسفي للون، وهنا يتحول الضوء من وسيلة كشف للاشياء الى (ممثل صامت) يساعد الممثل لتفجير موهبته، وكذلك لفتح مغاليق الحالة المجسدة.

كل هذا لا يتحقق على الخشبة، اذا لم يكن الممثل- ممثلاً باحثاً- يجيد لعبته باقتدار، باحثا في أسرار لعبة التمثيل، التمثيل لعبة، ولكنها ليست متاحة للجميع، بل فقط للسحرة والمسكونين بفعل الاحتراق على الخشبة. الممثل الباحث هو الذي يتعامل مع الكتلة الضوئية ليس كونها مجرد ضوء يكشف وجهه او جسده، عليه ان يتعامل مع الضوء واللون وحتى الظلام، بأعتباره فلسفة، وعليه ان يعرف اسرارها وبالتالي يفك طلاسمها، وان يتساءل باستمرار عن كل تغير لوني على الخشبة، لماذا هذا اللون، ولماذا هذه الكتلة الضوئية اكبر في هذا المشهد، ولماذا يكشف السينغراف الان فقط على وجهي واعتم بقية الجسد؟ هذه الاسئلة تقوده الى عمل مشترك مع مصمم السينغرافيا، ويبحث معه كل تفاصيل التغيرات اللونية وحجم الكتل، لانه هو من سيتعامل معها على الخشبة، وليس شخصا اخر، عليه ان يبحث بشكل ممتاز بدلالة اللون ومعناه الفلسفي، لان هذا سيكمل له اداءه داخل وحدات العمل المسرحي، وسيصل به الى اضاءات اخرى بتفسيره الشخصية، وهذا ينعكس ايضا على فعله الداخلي والخارجي، لانه بعمله هذا سيضع ذلك في مخيلته ويتمسك به، كلما دخل البروفة، ويتمرن وفي مخيلته اللون المستخدم بهذا المشهد، لانه يتناسب مع الحالة النفسية، وهذا ما يذكرهِ هربت ريد ايضا (فان للون دورا مهماً يلعبه في الفن، لان له تأثيرا مباشرا على حواسنا والحق ان التنوع في المجال اللوني يتماشى مع التنوع في انفعالاتنا).

ينبه مصمم السينغرافيا الممثلين الى الوقوف في مقدمة البقعة الضوئية، اذا تطلب المشهد وقوفه فيها ، لانه اذا وقف في اخرها سيكون في الظلام تماما، ولن يراه المتفرج، واذا وقف في وسطها سيكشف عن جسده دون وجهه، ولكنه اذا وقف في مقدمتها سيكشف عن حضوره كاملا، وهذه الحالة هي اشبه، بحالة ممثلين على الخشبة وكيف يتعاملان مع بعضهما، وكيف يقفان، بحيث لا يحجب احدهما الاخر عن المتفرج، هنا يجب على الممثل ان يتعامل مع الضوء باعتباره ممثلا، وان يحرص على التعامل معه بحساسية عالية، وهنا تكون مهمة المخرج ايضا، اذن يجب عليه اعطاء مساحة وحرية كبيرة لمصمم السينغرافيا بالعمل مع الممثلين، ويعقد جلسات عمل معهم، وطرح تصوره لمشاهده وكذلك انسابية حركتهم على الخشبة(والسينغراف بحاجة الى ان تكون لديه السلطة والمرونة، وان يلقى التأييد الكامل من جانب المخرج من البداية، حتى يألف الممثلون لغة المشاهد المرئية التي ترتبطِ بالنص وقد تعطي العمل منظوراً جديدا.

نلاحظ الكثير من الممثلين يتعاملون مع الضوء، باعتباره مجرد كاشف للجسد او المكان، وهذا خطأ كبير، تقع مسؤوليته على الممثل، لانه اذا اهتم فقط بنطق المنطوق اللفظي، سيخسر حتما فعله على الخشبة، وعلى الخشبة لابد من ان يتكامل الفعل الداخلي مع الملفوظ، لانه سيخسر -أي الممثل- احد اهم العوامل لتالقه على الخشبة.

يضع مصمم الضوء، رؤيته الضوئية للنص، من خلال قراءته العميقة للنص المسرحي، وكذلك جلسات المناقشة مع المخرج، وبالتالي فان كل حركة ضوئية تكون قد صممت لجسد العرض هي ذات مدلولات بصرية، لها معنى، والمصمم يملك تفسيراته لهذه الحركات والغرض من تشكيلها، وبالتاكيد ليس فقط عنصراً جمالياً، على الممثل ان يتعامل مع هذه الحركات الضوئية ، كونها رؤية اخرى يطرحها ضلع اخر من اضلاع العرض المسرحي، رؤية اخرى غير رؤية المخرج والمؤلف والممثل، تعاطيه الواعي مع هذه الرؤية الجديدة هي حتما ستساعده في ايقاد جذوة الابداع.

لنا في المخرج الروسي فسفور مايرخولد دليل نستشهد به، حين استخدم لاول مرة البقع الضوئية العازلة للممثل، منطلقا من رؤيته الخاصة، وفكرته الفسلفية بان للضوء مدلولا اخر، اكثر من كونه كاشفا للاماكن المظلمة، وخطوته هذه اثارت ردود فعل كثيرة حينها، لانه انطق الضوء واللون، احياه من خلال ديناميكيته على الخشبة وكذلك شراكته المبكرة للممثل بصناعة السحر على الخشبة، لهذا على الممثل ان يعرف تماما ماذا تعني الاضاءة الارضية وماهي مهماتها، والاضاءة الانتشارية وماذا تكون، الاضاءة التوكيدية، ولماذا سميت هكذا؟ الاضاءة الغامرة، الاضاءة غير المباشرة، اضاءة الدرع، كل هذه الانواع يجب ان يتعامل معها الممثل من خلال ذاكرته البصرية، كي يثري وجوده بالفراغ الذي حدده له المخرج، وهنا نستعين بادولف ابيا بما اكده حول اهمية دور الضوء، اكبر من كونه كاشفا للظلمة (ان تأثيرنا يزداد مباشرة عن طريق حساسيتنا بتنوعات الضوء في المسرح قياساً على تاثرنا باللون والشكل والصوت، وكذلك بقوله(فقوة الضوءالموحدة هي التي تخلق الانسجام المرغوب فيه، الذي يجعل ارضية المسرح والمشاهد والممثل وحدة واحدة).

لكن الممثل الوظيفي نراه تائها داخل البقعة الضوئية، لايتحسس الضوء بعينيه، والممثل اذا لم يفعل او يشعر بالضوء سيكون حتما بالظلام ولا يراه المتفرج، ما نريد الوصول اليه – هو الاحساس بالضوء/ اللون، وكيف يحس به الممثل على الخشبة، اذا لم يكن التعامل معه ك(ممثل شريك) بالعملية التمثيلية، لايمكن ان يحس ويشعر بوجوده، لان احساسه العالي هو الذي يقوده باتجاهه وليس قدماه، الحوافز الداخلية له كممثل هي التي تدفعه للتعامل معه كشريك على الخشبة... نعود الى بقعة العزل، وهي التي غالبا ما يلجأ اليها المخرج بالاتفاق مع مصمم السينغرافيا، لاعطاء خصوصية للممثل بذلك المشهد او الحالة، في هذه الحالة اذا لم يتساءل الممثل عن اسباب ذلك العزل على الخشبة، حتما ستنتفي ظروف تشكيلها (البقعة)، لانه تعامل معها بشكل انشائي، ليست هناك خصوصية بالتعامل، لم يتساءل بعقلية الممثل الباحث، عن اسباب ذلك العزل، ولنأخذ مشهد الكينونة (أكون، او لا أكون) في مسرحية (هاملت- لشكسبير) مثالا لذلك العزل، عمل اغلب المخرجين بعزل،داخل بقعة عازلة للممثل (هاملت)، كون هذا المشهد، يختزل كل معاناة هاملت كشخص، انه احتراق الشخصية من الداخل، ثورتها على كل الخيانات التي حدثت داخل القصر، لو كان المشهد مفتوحا مع باقي الشخصيات، قد يكون اداء الممثل مختلفا، وهذا اكيد لكنه ضمن حالة العزل تلك، سيتعامل مع الضوء كشريك له بالعملية التمثيلية، سيسقط عليه كل تداعياته النفسية، هنا سيتعامل الضوء مع هاملت ايضا بشكل اخر، سيدثره بدثار لوني، يحاول ان يكسيه بلونه الخاص، سيهيئ له الارضية لتكتمل ثورته ومن ثم سكونه، انها محاورة بين شخصيتين، الاولى صامته (الضوء/ اللون) والاخرى هاملت .

يذكر (جاك لوكوك) بأنه دخل في لعبة الالوان مع مجموعة من طلبته، ليكتشف دلالة اللون ومدى قوة تاثيره على الفعل الداخلي لهؤلاء الطلبة من خلال اللون نفسه، بدا بذكر اللون ويقوم الطلبة بحركات جسدية فقط ليعبروا من خلالها عن معنى اللون، ويقدموها للمشاهدين ليكتشفوا ماهي الالوان التي تعبر عنها الحركات الجسدية للممثلين ويقول جاك لوكك بصدد ذلك (فهناك زمن وايقاع وضوء تتوافق مع كل لون، ونكتشف سوياً انه اذا كانت هناك حركة تستمر وقتا طويلا، واذا ما ابتعدت كثيرا فانها تفقد لونها، فمثلاً الطلبة يقومون بحركات انفجار عن اللون الاحمر، وعندما ينفجرون فان اللون يختفي من الحركة ويصبح ضوءا، فاللون الاحمر في حقيقته لا يوجد إلا قبل الانفجار مباشرة من خلال الضغط الديناميكي القوي في هذه اللحظة.

وبهذا الصدد هناك ايضا قدسية اللون الاخضر بالموروث العراقي وترسخه بالذاكرة الجمعية، من خلال ارتباطه بالأضرحة والمزارات الدينية الموجودة بمختلف الاماكن العراقية، كون اغلب تلك المزارات تتشح باللون الاخضر ان كان ضوءا او ستائر، وكذلك القباب طليت باللون الاخضر او الازرق المخضر، هنا الضوء له دلالة رمزية اسقاطية داخل الفرد، وهنا تاثيره يشبه تاثير انفجار الطلبة بذكر اللون الاحمر.

أنتبه شكسبير لشخصية الضوء الدرامية، حيث وظفه بشكل مبهر في مسرحية عطيل، باعطائه دورا مهما ومحوريا في مشهد (العلة)، والذي يعتبر واحدا من أهم المشاهد الدرامية بالمسرحية، مشهد صراع نفسي بين (عطيلين –عطيل الباطن- عطيل الظاهر)، ثورة داخلية آهاتها تكسر الجليد، لقد عمد شكسبير لابراز الشخصية الدرامية للضوء بهذا المشهد، شخصية اخرى تحاور عطيل، الشاهد الوحيد لما يريد ان يقدم عليه عطيل، يصفه بالوزير، يخاطبه بكل اجلال وتقدير، ولو ذهبنا بما نطرحه، وهو بان الضوء ممثل صامت(شريك على الخشبة)، ومن اجل ذلك كي ندعم راينا هذا، ناخذ حوار عطيل ونكتبه وفق ما نقترحه، وكان عطيل يحاور شخصية درامية اخرى تقاسمه المشهد:

عطيل: لنطفئ المصباح وبعد.....

الضوء: صمت+ تعجب...

عطيل: ان اطفأتك يا وزير النور ثم ندمت واعدتك الى اضاءتك الاولى... (لحظات صمت، يصاحبها نظرات بين عطيل والضوء)

الضوء: فعل رافض، لرد فعل عطيل لعزمه على فعل الاطفاء....

عطيل (مستدركاً) ولكن متى اطفئ منك النور يا ابدع مثال من صنع الطبيعة الماهرة..

نلاحظ هنا، بان الحوار هو ليس منولوجا في قصديته، وان كان واقعيا هو منولوج، ولكننا نعني القصدية بما خلف تلك الكلمات، انه حوار بين شخصيتين، شخصية تحاول ان تبرر قدومها على الجريمة، وهذا يحتم عليها تهيئة الظروف المناسبة لهذه الجريمة وهو اطفاء النور، هنا الضوء شخصية درامية مهمة داخل السياق الدرامي للمشهد، كانها حيلة شكسبيرية لجا اليها بالاستغناء عن ممثل اخر يشارك بطله (عطيل) في هذه الخصوصية المشهدية، لجا اليها حتى لايضعف من شخصية بطله في تلك اللحظة، لحظة توتره الداخلي وثورته العارمة، لحظة القدوم على فعل تناسى فيه كل طهارة وحب دزدمونة، اراد شكسبير ممثل صامت من نوع اخر ان يرافق عطيل، الا وهو الضوء/اللون، وفي نفس الوقت يكون المحفز لهياجه الداخلي، ولحظة اطفاء النور، هي خروج الضوء (كشخصية) من الخشبة، وعدم اطفائه تعني بقاءه، انها محاورة جدلية رهيبة، تدعم كثيرا ماذهب اليه بشراكة الضوء/ اللون بالعملية التمثيلية.

الممثل الباحث الذي ندعو اليه، هو وحده الذي يملك الجواب على تساؤلنا هذا، الممثل في حالة عطيل، اذا لم يتعامل مع الضوء وفق منطق الشراكة على الخشبة، ليس من السهولة الوصول لحالة سماع (صوته)، وكذلك في حالة الليدي ماكبث التي تصم اذانها عن سماع (صوت) اللون الاحمر بصراخه المستمر بوجهها وتذكيرها بما خططت له من جريمة بشعة بحق الملك، لايمكن ان تتوهج على الخشبة.

روح البحث والتنقيب بكل الاشياء التي ترتبط بوحدات العمل المسرحي، انه الممثل الباحث اخصائي بارع، يبحث عن الاسباب والتداعيات، عن تواريخ واحداث، باحث واعٍ، يفهم قوة الاحمر بالانفجار، ويحيله الى صور كثيرة ويضع لها سيناريوهات بحلول متعددة، كي يصل الى مبتغاه، يكون احد شخوص تداعيات اللون الاحمر بالانفجار، وكذلك يخضع لسلطة اللون الاخضر بقدسيته.

التمثيل مهنة الاحتراق الجميل من الداخل، وبالتالي ينتقل لهيب هذا الاحتراق خارجياً امام عين المتفرج، حالة الهيام بعبق الخشبة، محراب للصلاة.. يؤمه الممثل الباحث ويقف خلفه الضوء/اللون بكل خشوع وقدسية.

سينوغرافيا تشكيل الصورة المسرحية

عامر موسى الربيعي

يمكن القول ان المسرح فن شامل و جامع للفنون الأخرى ، كالتشكيل والموسيقى و الازياء ، والفنون ابتكارات انسانية سعت لتفسير الفلسفة و المجهول ، تفسيراً منطقياً ، والمسرح من اهم تلك الفنون التي تعتمد عدداً من الفعاليات ليكتمل خطابه من نص و اداء و اخراج وسينوغرافيا وهي التي نحاول ان نعرف بها ، فهي تحمل معنى المسرحية و مكملة لفكرتها ومعبرة عن احداثها ورؤيتها ، بعد ان كان يقتصر على (ديكور وازياء وماكياج و اضاءة) ، فالسينوغرافيا احتلت دوراً متميزاً في العمق التفسيري للافعال ، فالانسان يمارس سيونوغرافيا خاصة في حياته اليومية بوسائل بسيطة تتفاوت من فرد لاخر ، كالديكورات والاكسسوارات المنزلية واختيار الملابس والوانها ، فهو آت من تصور ذهني وتدخل الوعي المباشر ، وهو بذلك ينحو الى رغبة او حاجة الى تجميل محيطه ليعبر بذلك عن اشباع حاجة وجدانية.

السينوغرافيا على مستوى التخصص المسرحي ، تعد اهم العناصر الفاعلة في العرض المسرحي ، وهو كمفهوم حديث الاكتشاف على صعيد المسرح عريق الوجود كمصطلح فمفردة (sae-nograhile) تعني فن الزخرفة و التزيين وتكنيك الرسم في عصر النهضة ، والسينوغرافيا بمفهومها الحديث هي اكتشاف وليست اختراعاً، وذلك لامتداد رحلة تصميم المناظر واعداد الخلفيات ، والتطور المتسارع ادخل تأثيرات حركية ، وبقي هذا المصطلح ملتبساً ، بسبب اتساع استخدام اداواتها التعبيرية وتداخل الحدود العملية والنظرية ، لكن رغم كل ذلك يعاني مسرحنا من بقاء السينوغرافيا كمصطلح فقط.

البحوث والدراسات المعنية بالسينوغرافيا الحديثة على مستوى التداول والممارسة قليلة جداً ، ان لم نقل نادرة واعطى ذلك عذراً بان تكون السينوغرافيا موضع غموض وبحث لدى الاوساط المعنية بهذا الفن ، وان وجدت المصادر فهي تبقى اجتهادات و مقالات لبعض المهتمين بالسينوغرافيا في الوسط المسرحي وسط غياب التخصص ، رغم وجود القليل النادر جدا منهم من ذوي الاختصاص الحقيقي.

البحث العربي في السينوغرافيا غير مستمر ، اذا ما قيس بالتجارب العالمية ، فالعمر القصير المقرون بظهور هذا المصطلح الحديث ، اسس اشكاليات في الفهم والعمل ، ولانغفل قلة المصادر العربية و المترجمة الباحثة في هذا المجال ، وفي اوربا ظهرت الكثير من المجلات المختصة بعلم وفن السينوغرافيا والمصطلح شاع في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي ، حيث بدأت السينوغرافيا الحديثة تظهر فناً من خلال المسرح الاوربي ، حيث اشير اليه وتعامل به فناً مستقلاً، وظلت السنوغرافيا من ضمن الاختصاصات المسرحية المستحدثة ، ومن اوائل من تعامل بها (جوزيف شاينا) و (غروتفسكي) ، اما عربيا فقلة من مسرحيي المغرب و الجزائر وتونس لقربهم و احتكاكهم بالثقافة الغربية خاصة الفرنسية منها ، ونظر بعض المسرحيين العرب للسينوغرافيا ، على انها نوع من التقنية الحديثة التي تدخل ضمن التغريب في العمل المسرحي، او لنقل تقليعة جديدة ، ان دخول السينوغرافيا ضمن الممارسة المسرحية العربية او العراقية ، عملة نادرة وقليلة التداول ، ووصل هذا المصطلح إلينا مع منتصف الثمانينيات من القرن العشرين ضمن الادبيات المسرحية العربية ، وتم تناوله بدلالات مختلفة (غموضاً ولبساً) ، شأنه شأن المصطلحات الادبية والفكرية والفنية الوافدة ، التي غالباً ما تصل متأخرة ٣٠ عاماً في اقل تقدير ، واحتل هذا المصطلح مكانة مهمة ، فمن المؤكد ان العرض المسرحي لا يتكامل خطابه بالدلالة اللغوية فقط ، بل اصبح هناك تفاعل مع بقية العناصر المسرحية ، وبين المتلقي الذي يتفاعل مع الحركية البصرية واللغوية ، واي حمل مسرحي يحتاج الى حركة مسرحية تنسجم وتتفاعل مع الالوان والخطوط الى جانب خيط ايقاع تنامي الحبكة.

وتبرز اهمية الادراك البصري في تحليل الابداعات التشكيلية وبناء الصورة المرئية ، فقواعد المنظور المسرحي تعطي لتكوين الايحاء بالمكان المتسع داخل فراغ المسرح.

ان العين البشرية وبلا شك هي من الحواس الاساسية لدى الانسان ، فالادراك البصري يعتمده المتلقي كدالة ، والبعض يتساءل ان السينوغرافيا هي وسيلة تعبير مرئية وليست سمعية ؟ والاجابة ان السينوغرافيا تبنت عدة عناصر داخلها ، وهي عملية تطويع لحركة فنون العمارة والمناظر و الازياء ، الماكياج والاضاءة و الالوان والسمعيات ، حتى ذهبت السينوغرافيا لتدخل على تشكيلات جسد الممثل ، كما استخدم في مسرح (غروتفسكي) ، أي اصبحت الاكسسوارات من مجرد تأثير بصري بحت الى تأثير سمعي و فلسفي ، ليكون العمل المسرحي فعالاً ومؤثراً. ليكون السينوغرافي يعتمد على العمق المنهجي والتنظير الفلسفي بجانب تعدد العلامات في سياق التطبيق والممارسة ، فالسينوغرافيا تجاوزت عنصر الديكور او عناصر ايحائية او مناظر جاثمة على صدر المسرح ، بل جعلت احد عناصرها ، والمسرح الحديث تخلى عن الديكور التزييني الثابت ، نتيجة لتجارب ومهارات وممارسات لوسائل تعبير اكثر تواصل مع المتلقي ، يقول د. جواد الاسدي (لاتنبع فكرة السينوغرافيا من ثرثرة الموبيليا ، و لا من بهرجة الالوان والاضواء ، ولا من الاشكال الهندسية التي تشكل الفراغ تشكيلاً عضوياً).

السينوغرافي شخص يهتم ويعنى بدرامية الصورة المسرحية ، ليحتل مكانة تشكيلية درامية جمالية ، ليخلق قطعاً حيوية تثير الابهار و الاستمتاع ، لا يشترط ان يكون مصمم الديكور سينوغرافياً ، لكن يشترط بالسنوغرافي ان يلم بتصميم الديكور والفن التشكيلي ، حتى اصبح السينوغرافي مساهماً في العملية الاخراجية ، خاصة المخرج لا يستوعبها او يعمل بدكتاتورية.

السينوغرافيا تعمل بالمقام الاول على فن التنسيق التشكيلي وهارمونية العلاقات السمعية والمرئية بين مفردات العمل المسرحي ، ولعل هذا العمل ينافي مبدأ (المسرح يبدا وينتهي الى الممثل) ، وان العرض المسرحي منتج بشري ابداعي ، يتأثر ويؤثر في الفرد والمجتمع والفنون وتحركها وتفعلها الروح الانسانية ، ان ظهور فن وعلم السينوغرافيا كمفهوم جديد مستحدث في الانظمة المسرحية جعل منه موضع لبس بين اوساط المهتمين لاسيما في مسرحنا وقد طرحت مواضيعه مع شيء من الاستحياء ، والغموض لهذا المصطلح دخل في الخطاب المسرحي ، واتمنى ان يفعل العمل في هذا المصطلح بين المسرحيين و التشكيليين.

في انتظار شفيق المهدي

علي حسين

منذ اللحظة الاولى التي وجد نفسه فيها فنانا كان شفيق المهدي قادرا على لفت انتباه الآخرين له .. هذه القدرة الموحية على التواصل مع الاخرين استحالت ملمحا اساسيا في سلوك وثقافة هذا الفنان شديد البساطة والافكار والابتكار .. بساطة عميقة مبكرة تدخل الى القلب والعقل معاً كانت احد الاسباب التي جعلت منه واحدا من ابرز ابناء جيله عبر اعمال مسرحية كانت بمثابة منفستو احتجاجي ضد الوضع السياسي القائم انذاك وكان هذا الاحتجاج متوائما ومتلائما مع طبيعة وثقافة هذا الفنان هذه الثقافة التي مهدت وسهلت له الاقتراب من موضوعات كان الاقتراب منها يعد شجاعة (متهورة) قد تؤدي بصاحبها في احيان كثيرة الى التهلكة.

> هذه المؤسسة العريقة عادت الى احضان ابنائها الفنانين وهي في طريقها لتنفض غبار التعب والمرارة شريطة ان يتخلص العاملون مع شفيق المهدي من روح عقد الاستعلاء ومركبات النقص التي كانت تسود سلوك بعض المسؤولين الذين سعوا الى ركب ظهور الجماعات والمؤسسات الثقافية في فترات الانحطاط والتخلف الثقافي .

من المعطف مرورا بـ (مشعلو الحرائق) ومكبث وانتهاء بالكأس كان شفيق المهدي وزملاؤه يطلقون صرخة احتجاج بكل ما يملكون من صوت حتى اخر نفس ليقولوا للاخرين (نحن هنا) وليؤكدوا للعالم ان العراقيين وعلى الرغم من سنوات الحروب والحصار والموت شعب قادر على ان ينتج ثقافة حرة يعوض فيها خساراته الاخرى ويعيد للانسان العراقي الثقة بثقافة هذا الشعب ..

نعم لقد كان جيل شفيق المهدي وهو يعد من ابرزهم اجابة حاسمة على الذين رفعوا الافتات (مسرح الفرجة الهزيلة) وصرخة احتجاج على مناخ حاول ان يخلق الياس ويغتال المواهب .. والاهم هو صرخة احتجاج على الذين توهموا ان الثقافة العراقية انتهى دورها في زمن الدكتاتوريات والحصار المقيت..

كل هذه الحزم من الاسباب دفعت شفيق المهدي وزملاءه لاستخدام كل طاقاتهم الابداعية في اعلان المواجهة مع الوضع القائم ..

اسوق هذه المقدمة الطويلة وانا ارى اليوم الصديق شفيق المهدي يتبوأ منصبا اداريا طالما وقف البعض من اصحابه ضد توجهات وافكار المهدي وبغض النظر عن وجهة نظرنا الشخصية في عمل هذه المؤسسة عبر العقود الماضية فاننا ندرك اليوم ان هذه المؤسسة العريقة عادت الى احضان ابنائها الفنانين وهي في طريقها لتنفض غبار التعب والمرارة شريطة ان يتخلص العاملون مع شفيق المهدي من روح عقد الاستعلاء ومركبات النقص التي كانت تسود سلوك بعض المسؤولين الذين سعوا الى ركب ظهور الجماعات والمؤسسات الثقافية في فترات الانحطاط والتخلف الثقافي .

ان وجود شفيق المهدي على راس هذه المؤسسة العريقة يجعلنا نتمثل ونستوعب الدور الحقيقي الذي يمكن ان تعمله هذه المؤسسة في المحيط الثقافي العراقي اذا ادركنا ان من يتولى المسؤولية الان هو فنان سيكون الاكثر فرحا بإبداع زملائه .. فنان لن يقف وحيدا يغني في صحراء قاحلة .. فنان يدرك طبيعة عمل زملائه ومصاعب هذا العمل لانه ايضا عانى لسنوات من هيمنة ومزاجية اداريي هذه المؤسسة ولهذا فانه سيسعى حتما الى التخلص من عبودية الادارة المقتية ومن الشعارات الرنانة التي تريد ان يحل (مسرح المناسبات) و(فن الشعارات) محل الفن الحقيقي الذي جاهد شفيق المهدي وزملاؤه كي يبقى هذا الفن متواصلا ومتوهجا ..

سننتظر جميعا شفيق المهدي في رحلته الفنية الجديدة وهي بالتاكيد اصعب رحلاته، وكلنا امل في ان لا يكون هذا الانتظار شبيها بانتظار عزيزنا صموئل بيكت .