جمالية السينوغرافيا في مسرحية "فالصو" للمخرج الجزائري عزالدين عبار

الدكتور: لخضر منصوري
أستاذ محاضر بقسم الفنون جامعة وهران١ أحمد بن بلة الجزائر.

انجذب "عز الدين عبار" منذ وقت مبكر إلى مسرح الهواة، الذي كان مهيمناً في أوائل السبعينات بوصفه أنموذجاً للمسرح الطليعي الجاد، المعبّر عن ضمير الشعب الجزائري بكافة أطيافه وتوجهاته السياسية والفكرية، ولا يهادن أحداً من أجل الحصول على بعض الهبات الرخيصة والعطايا الزائلة، وهذا هو شأن المثقف الأصيل في كل مكان من العالم، فلا غرابة أن يختار عز الدين عبار التمثيل السينمائي في البدء ثم المسرحي و أخيراً الإخراج المسرحي ، لينطلق من سيدي بلعباس منبعه، بعشرات الأفكار التي احتشد بها رأسه القلق ليجد لها مكاناً مناسباً للتطبيق. وهو من جانب آخر قارئ مسرحي متميز محب للآداب والفنون.

تشكلت بوادر التجربة المسرحية عند "عز الدين عبار" انطلاقا من مسرح الهواة أين صقل تلك التجربة التي يزيد عمرها عن ثلاثين سنة، فهو مخرج جاد ومتحمس ذو خيال فياض أسس أرضية خصبة لتجربته الإخراجية التي دشنها بعمل جميل وهو (حفرة شيكاغوcratère Chicago) مع فرقته المسرحية "الفن الركحي Art scénique" والذي استمده من بعض النصوص للكاتب الأمريكي "راي براد بيري". ثم عزّز هذا العمل بمسرحية "أربعة في واحد " بالمسرح الجهوي سيدي بلعباس كأول عمل "محترف" ثم مسرحية (هبيل و هبيل) لمؤلفها "أحميدة عياشي" إنتاج تعاونية "تين هنان"( ). ثم أردف رصيده الإخراجي بمسرحية (في انتظار غودو) ترجمة "بوول شاوول " ، وهكذا توالت أعماله المسرحية خاصة لما انتقل للمسرح المحترف أين وجد صيتاً حيث قدم مسرحية "الحوات و القصر" اقتباس "عمر فطموش" بالمسرح الجهوي قسنطينة، عن رواية الراحل الكاتب الجزائري الطاهر وطار، ثم مسرحية "موقف إجباري " للراحل أمحمد بن قطاف بالمسرح الوطني الجزائري، وتوجها بمسرحية "فالصو" عن مسرحية ا"المنتحر" - التي هي موضوع دراستنا التطبيقية - اقتبسها الدكتور"مأمون حمداوي" عن نص "لنيكولاي أردمان Nicolaï Erdman" (*) ثم قدم نص جريء للأستاذ أحميدة عياشي عنونه بـ" نون " و أخيراً قدم وفي إطار تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، عرض مسرحية لنفس الكاتب " قلعة آلموت".

هذه التجربة المسرحية الجادة والرصينة والتي بلغت أربعة عشر عملاً مهماً عُرض أغلبها في العديد من العواصم العربية والأوربية شكلت رصيداً يستحق الدراسة والبحث. فمنذ تجاربه المسرحية الأولى في مطلع الثمانينيات ما فتئ "عز الدين عبار" اعتماد تقنية السينوغرافيا كوسيلة إبداعية تسهل له الوصول إلى مضامين رؤاه الإخراجية والتفاف المشاهدين حول عروضه المسرحية.

تتأسس الفرجة في مسرحية "فالصو" على لعبة بسيطة جميلة وعميقة في الآن نفسه، وهي لعبة تتميز بإبراز لحظات قوية من الإدهاش البصري أو السمعي أو كليهما، فقد صمم السينوغرافيا الفنان "عبد الرحمن زعبوبي"(*) الذي عمل على بلورة أجواء أخرى لنص "فالصو" ضمن رؤية المخرج.

يتشكل الفضاء المسرحي من قوس كبير مصنوع من الحديد يعتلي وسط أعلى الركح، تتخلله خمس دوائر مثقوبة، ويصير معبرا تمر من تحته شخصيات المسرحية، حين الدخول و الخروج ودونما استثمار حقيقي لهذا المجسم - الذي يحتل حيز من الفضاء - ما عدا مشهد الصلاة في الكنيسة لتتحول الخشبة؛ من خلال الإنارة إلى فضاء (يبدو أن مخرج المسرحية أراد ذلك) يوحي بأجواء كنسية.كما استعان المخرج بطاولات متحركة يكسوها من الجوانب قماش أسود، خيط بشكل مموج و على سطوحها ثقوب صغيرة(تظهر رؤوس الممثلين) وظفها المخرج في المشهد الأول الاستهلالي للدلالة على الأفكار التي تتصارع في ذهن شخصية البطل وكأنها أشباح تطارده ليلاً. ثم يستثمرها

في مشاهد عديدة للدلالة عن فضاءات داخلية مثل بيت "عمي عبد القادر" ثم فضاء بيت "ناصر" من خلال حركات يقوم بها الممثلون بالتحريك تلك الطاولات، وتغير مستوياتها لينتج لنا أمكنة متعددة في نفس الفضاء المسرحي هذا وكما يستعينها كمستويات (Praticable) للصعود حتى يخلق مساحات أفقية جديد للتشكيل الحركي.

تنطلي العملية نفسها على التشكيل الذي رأيناه طوال العرض والذي تمثل في إبراز أمكنة متنوعة استعملت تلك الطاولات مادة لها، لخلق فضاءات و أمكنة متجددة سعى المخرج من خلالها إلى إبراز كتل جديدة ومستويات موازية للحدث المسرحي من جهة -كما سبق ذكره - وكذا تفعيل الفضاء المسرحي بأكثر ديناميكية من جهة أخرى.

يلتمس المشاهد حين تتبعه لهذه الحركة على أبنية أخرى عميقة للنص، تحاول ترجمته من خلال توليد دلالات ومعاني رمزية تخدم الحدث والفعل المسرحي في تطوره. ولأن هذه العملية يقوم بها الممثل بنفسه (تحريك الديكور أثناء التمثيل) ليكون بذلك عنصرا دراميا مجسدا للأحداث التي تدور على المسرح (الأداء التمثيلي) ، كما أنه يسهم مساهمة كبيرة في عملية بناء الميزنسين بتوليه لتقنية تغيير الديكورات، فيصير جزءاً من السينوغرافيا و كما يقول المنظر المغربي حسن المنيعي :" يتكفل المخرج بقولبة الممثل، وتكيف مسلكه وبث الحياة فيه خلال العرض" ( ) فهذه التقنية موجودة في كثير من المسارح ربحاً لزمن العرض و عدم تكسير إيقاعه المسرحي.

يستعين المخرج بأجساد ممثليه لرسم وضعيات تشكيلة من خلال الحركة وفي انتشارهم فوق الركح، لينتج لنا أنواعا من الصور المادية - التشكيلة - لإسقاط صور كلمات النص أو تتجاوزها، فتكون تلك التشكيلات بمثابة كتل متحركة تتفاعل وتتوازن مع العناصر السينوغرافية الأخرى، من خلال توظيف تقنية الحشود التي تسهم في بلورة جمالية للمشهد المسرحي.

باعتبار المسرح عالم الكائن والممكن، فإن إمكانيات الديكور لا تأسس فضاءه إلا إذا حضرت مفردات أخرى تعزز من غناه، مؤولة إياه عبر مساحات شاسعة يحضر فيها الزي (الأزياء) "كجلد ثان" (يتوزع مابين التجريد والتماهي في عملية تواصل و انسجام مع العرض المسرحي ككل.

٥- الأزياء في مسرحية فالصو:

تحتل الأزياء في مسرحية "فالصو" مكانا مرموقاً في التعبير عن الشخصيات المسرحيةً، فهي أكثر العناصر التي تقدم لنا أفكارا حولها، ومن الصعب الاستغناء عنها أو تهميشها أو عدم توخي الدقة في اختيارها. لتنقل لنا معلومات هامة عن الشخصية توضيح العلاقة بينها وبين الشخصيات الأخرى.

تبدو الأزياء في مسرحية "فالصو" وكأنها ممزوجة بنوع من السحرية، فقد عمد المصمم على اختيار أزياء ساعدت الممثلين في حركاتهم الكورغرافية و في التعبير عن أفكار الشخصيات و أبعادها الاجتماعية وفي الوقت نفسه تمنحنا تفاصيل جد مهمة عن العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية.

يتشكل لباس شخصيات مسرحية "فالصو" من لباس أساسي (Costume de base)(*) متمثل في قميص وسروال بلون بني فاتح، دلالة على حياد الشخصيات أمام أحداث المسرحية، لأنها تبدو في رأينا شخصيات تنتمي للمجتمع الواحد( )، الزي يتحول في تفاصيله خلال العرض، حينما تضاف له ألبسة أخرى أو إكسسوارات تحدد ملامحه و أبعاده الاجتماعية و الفكرية. ومما سهل من مهامْ الإخراج المسرحي في هذا الجانبْ في بلورة الرؤية الإخراجية اعتماد المصمم على قيم لها دلالتها الرمزية كالأسود والأبيض، فمثلا حينما تحضر شخصية "ألمصارفي أو أبو حرب" الذي يمثل الاتجاه "السلفي" يضيف المصمم إلى هذا اللباس "عباءات بيضاء" ويعتمد حذف " تقصير أو نصف الساق" للسراويل التي ترتديها الشخصيات للدلالة عن هذا "الاتجاه" والتي لها مرجعية لذا المجتمع الجزائري والعربي، و التي يتخذ المشاهد منها موقفاً خلال العرض .

أما عن المشهد الذي يمثل أجواء الكنيسة، فالإضافة إلى التغيرات التي يقوم بها على مستوى الإنارة و الديكور، نلحظ تغيراً على مستوى اللباس فيرتدي جل الممثلين عباءات سوداء قصيرة إلا شخصية القس "فرانسوا لوشيفر" فيرتدي عباءة سوداء طويلة ويحمل في يده إكسسوار يمثل "الصليب" لتبشير "ناصر" بالمسيحية كدين جديد يمنحه السعادة التي يبحث عنها وهذا المقطع من نص المسرحية يدرك القارئ للأجواء التي تفرض مثل هذا اللباس التبشيري.

.Mr François : Entendu- Monsieur – Entendu !vous ne parlez pas français

ناصر:الا ما نهدرهاش ..نقرا بيها برك ..لو كان جيت نهدرها..لو كان صبت خدمة...

مسيو فرانسوا: بصفتي مسيحي وتلميذ يسوع وجزائري مثلك ..جئت أقوم بواجبي نحوك ..أنا أعرفك ..أنت لا تعرفني ..أنا وإخوتنا الإنجيليون..ورئيس الكنيسة ..نعرف همومك ..ونقف إلى جانبك باسم الأب ..والابن ..وروح القدس ..لا تفعل شيئا في نفسك ..الله محبة ..ونحن من الله..فنحن محبة ..يجب أن نحب أنفسنا..لأن فيها حب الله..باسم الأب ..والابن وروح القدس..كن صبورا ..لا تفعل شيئا في نفسك ..كن تلميذا ليسوع وسوف يحل بنفسك نور وبروحك نور ..وتكون سعيدا ..أعرف أن الإسلام يضايقك كثيرا ..لأنه دين بداوة ..وأنت متنور ..لم تصل مثل المسلمين يوما ولم تصم مثلهم يوما..وتنزعج من الآذان ..كن تلميذا ليسوع وسوف يحل بنفسك نور..وبروحك نور ..

ناصر: اسمح لي مسيو فرانسوا ..راك غالط فيا ..واقيلا بعثتك الكنيسة لواحد آخر ..راك غالط فيا مسيو فرانسوا راك غالط..(يصرخ ..بعد أن كان يتكلم بهدوء)..أنا الإسلام ما يطيقنيش ..أنا المسيحية ما تطيقنيش ..أن اليهودية ما تطيقنيش ..أنا يضايقوني الناس اللي يفهموا الإسلام بالمقلوب ..و يضايقوني الناس اللي يفهمو المسيحية بالمقلوب.( )

يتأسس عرض "فالصو" على التناسق وهرمونية الألوان، حيث لا نجد ألوانا دخيلة على منظومة الألوان المستعملة، فقد صممت وفق رؤية جمالية ساهمت في تطوير و بلورة أفكار المخرج المسرحية لتنقل لنا بذلك أفكارا وشفرات ورموزا عديدة أثناء العرض المسرحي، وهي التي تحدد أجواء المسرحية من حيث المكان والزمان، فليس المطلوب من الأزياء أن تكون جميلة أو قبيحة، لكن المطلوب منها أن تتفق مع الشخصية وتظهرها وتبين مميزاتها"( )

أسهمت الأزياء في مسرحية "فالصو" في توضيح بعض معالم الشخصيات و أمدت المتلقي معلومات عنها وأوضحت أفكار النص المسرحي الخفية، وأضفت على جل المشاهد حميمية بعيشها المتلقي مع شخصيات العرض، في شكلها و مضامينها الاجتماعية، و قد نلمس لدى مصممها نوعاً من الاحترافية في جانب التصميم والبحث خاصة فيما تعلق بأبعاد الشخصيات و كان بذلك مرافقا لرؤية مخرج المسرحية.

٦ - الإكسسوارات في مسرحية "فالصو":

تعددت الإكسسوارات في مسرحية فالصو وكانت دعامة مهمة في تقديم الشخصيات المسرحية و التعريف بها وبأفكارها التي تنتجها خلال العرض في مصاحبتها أو تصادمها مع أفعال البطل فقد أنتجت الكثير من المعاني، وغالبا ما يتضمن العرض المسرحي الواحد أكثر من إكسسوار فكل وسائل ومستلزمات العرض الركحية (باستثناء الديكور والأزياء) التي يستعملها الممثلون تعد إكسسوارا، ونجد عدة إكسسوارات في المسرح الطبيعي( ) الذي يعيد بناء وترجمة الطبيعة بكل تفاصيلها على منصة المسرح، كما أنّ "آن اوبرسفيلد Anne Ubersfeld " تقسم الفضاء المسرحي إلى ثلاثة أجزاء هي: "أجسام الممثلين، أجزاء الديكور والإكسسوارات"( )، والإكسسوار في رأيها يتمثل في "مادة Objet" غير متحركة ومتعددة القراءات، فحين نقرأ عرض "فالصو" نجد أن هذه الوسيلة قد استخدمت بكثرة و تعددت في جل المشاهد وتحولت في المشهد الواحد لتعبر عن أفكار أخرى تخرج عن نطاق مادتها المصنوعة بها.

ما يشد اهتمام القارئ للعرض، هو إكسسوار "السبحة" والتي كانت بيد "ألمصارفي أو أبو حرب مسؤول جماعة "السلفية الجهادية" التي أتت لتساعد – في زعمها- بطل المسرحية لإخراجه من غبنه، فكان الإكسسوار لا يعبر عن أفكار تلك الجماعة من جهة وأنه لا ينتمي – من ناحية الشكل- لهذه الفرقة بل هي "سبحة " تعبر عن الصوفية التي تعتمد في أسلوبها على العبادة و الذكر من خلال هذا الإكسسوار.

كما اعتمد المخرج على إكسسوار المال فوظف أكياس -وضع فيها نقودا - من القماش الأسود كدلالة عن خلفية هؤلاء الناس الذين يعيشون خارج الزمن، باستعمالهم لعملة لم تعد راهنة أو مستعملة، أما سواد لون القماش الأكياس فيدل برأينا على عدم نقاوة المال المستخدم، فقد أصاب المخرج في الإفصاح عن الدلالات و الرموز التي تضمنها موضوع مسرحية.

في المشهد الأخير والذي يمثل السهرة التي أقيمت على شرف بطل المسرحية "ناصر" لاحظنا استعمال نفس الإكسسوار بطريقة مختلفة، فقد وظف المخرج للتعبير عن المال، أوراق خضراء اللون للدلالة على عملة الدولار الأمريكي، وكأنه يقول بصريح الصورة أن مال هؤلاء مصدره خارجي و يعبر عن فكر شخصية "مرزوق السبايسي-" (النقابي)الذي صار غنيا باستغلاله الفرص والأزمات التي عانها جل الشعب بسبب التحولات الاجتماعية

والاقتصادية والسياسية التي عرفها "الوطن" وكل البلدان التي كانت تسير في ركب ما كان يسمى "المعسكر الاشتراكي"وبخاصة العمال، الذين كانوا ضحية حل مؤسساتهم الاقتصادية تبعا لتوصيات البلدان الرأسمالية.

كما استعان المخرج بزجاجة الخمر وسيجارة تستعملها شخصية " عمي عبد القادر" - للدلالة على بعدها الاجتماعي- والتي تأجل اشتعالها حتى نهاية العرض، ولقد وظف هذا الإكسسوار في بعده الأول ولم يتعد ذلك، ماعدا الإكسسوارات سابقة الذكر.

سخر "عز الدين عبار" وسائل بسيطة في تصميم الإكسسوارات، و حملها في نفس الوقت مضامين عميقة ساهمت في بلورة رؤيته الإخراجية في تجاوزها للنص الأدبي و الخوض في أعماق الشخصيات المسرحية والأحداث، معتمدا في ذلك على أساليب تشكيلية بسيطة من حيث الصنع والمادة التي أنجزت بها كما استلف العديد من الإكسسوارات الحديثة لتبليغ أفكاره الإخراجية.

٧- فضاء الإنارة ومساحات الظل في مسرحية" فالصو "

لازال تصميم الإنارة أكثر عناصر العرض المسرحي استفادة من انجازات التكنولوجيا المعاصرة، التي أحالت ركح المسرح على مفردات جديدة لم تكن تتحقق من قبل، فاتحة بذلك إمكانات شاسعة في التحكم التقني و إحداث المؤثرات البصرية المتنوعة مانحةً العرض المسرحي فضاءات فنية جمالية جديدة.

يتمتع عرض "فالصو" بالخاصية التكنولوجية، فعامل الضوء والظلام يلعبان دوراً خطيراً في تطوير وتحيين الأفكار التي يحتويها النص في جانبه الرمزي و النقدي. وقد عمد مخرج المسرحية إلى الاستعانة بهذه الوسيلة التقنية الهامة عبر محطات العرض، إما من خلال الفصل بين المشاهد"للسماح بتغيرات الديكور السريعة خفيفة عن المشاهد "( ) أو لتحضير المتلقي نفسيا في تقبل رؤاه الإخراجية التي كان يصعب تمريرها من خلال تقنيات العرض الأخرى. لقد استعان بتقنية التأكيد بالبقع الضوئية مرات عديدة في العرض، وتكمن هذه الطريقة في استخدام شدة الضوء(باللون أو بدونه) و تسليطها على الممثل الذي يريد التأكيد عليه و كان المشهد الأول أحسن مثال على تلك العملية، فقد تم وضع الممثل في منطقة أسفل الوسط و هو نائم يتخبط في كوابيس، فقام المخرج بوضعه في بيئة ضوئية أكبر من باقي الممثلين لنوجه في النهاية كمتلقين أنظارنا له و التركيز على ما يفعل و كأننا نتبع ما يقوله المخرج بصريا، ويؤكد ذلك "باتريس بافيس":"المخرج هو المسؤول الأول عن العلامات والمعاني التي يمررها للمتلقي"( ) لأن المتفرج كيفما كان موقعه وعلاقته بالفرجة - ليس سلبيا كما أن تجربة التلقي لديه لا تنبني على معطيات حسية فقط، وإنما يتداخل فيها ما هو انفعالي وما هو إدراكي ومعرفي. وإذا حاولنا ربط هذه العمليات بطبيعة الفرجة المسرحية، لاحظنا أن المتلقي عند مشاهدته لعرض "فالصو" يحاول تكوين بنية حكائية حول ما يجري أمامه من خلال هذه التقنية في ظلالها و أنوارها، والعمل على ربطها بالفضاء والشخصيات والزمان، كما يحاول تفكيك بعض العلامات وربط العلاقة بينها من أجل بناء المعنى العام للمسرحية و دخوله جو العرض (Atmosphère de la représentation) فالإنارة خلال هذا المشهد و غيره من المشاهد اللاحقة، تمنحنا هذه الخاصية، ولأنه في غياب معنى ما يحس المتفرج؛ وكأنه عاش نوعا من الانقطاع في اللذة «répture du plaisir» ليس من طبيعة جنسية طبعا، وإنما من طبيعة جمالية وفنية.( )

استخدم المخرج في المشهد الأول كذلك تقنية إنارة الممثل بنفسه ،إذ هو المسؤول أثناء العرض في إشعال و إطفاء الضوء المسلط على منطقة الوجه فقط، للدلالة على هذه الكوابيس التي تأرق نوم شخصية البطل"ناصر" و لعل هذه التقنية صنعت بدورها جمالية خاصة لأنها في بداية العرض تصنع مايسمى في الإخراج "شد انتباه المتلقي " من بداية العرض و إدخاله في الجو المسرحي الذي يريده مخرج المسرحية. وتبيان اللغة الإخراجية التي يريدها المخرج للمسرحية فكل عنصر من عناصر السينوغرافيا يحمل دلالته الخاصة، كذلك الممثل الذي يعد في هذا المشهد جزءا فاعلا في توسيع و تضييق مساحات الفضاء المسرحي، فالمسرح لا يمكن له أن يحيا بعنصر واحد من العناصر الأخرى، وإنما تكامل العناصر فيما بينها وتداخلها وانسجامها، ليحقق العرض المسرحي هدفه المنشود. فالمرئي هو ما تحققه السينوغرافيا. وبالتالي فإن العناصر السينوغرافيا تكمن أهميتها بأنها تمسرح النص وتحيله إلى عرض ولا يكون لها هدف إلا تحقيق حضور الممثل في المكان والزمان المحددين. "عندما يسقط الضوء على المكان فنكون قد حددنا الزمان لهذا المكان. الظلال هي النتيجة الحتمية لسقوط الضوء المركز بشكل مباشر على الأجسام

ووجود الظلال يؤدي إلى وجود التجسيم الذي يضيف البعد الثالث لهذا المكان فيعطي الإحساس بالواقع وبالوجود"( )

تعددت وسائل استخدام الإنارة في مسرحية "فالصو" من إنارة كاشفة، تُغَيبُ الإيهام وتكشف كل تفاصيل الفضاء المسرحي وفتح كل حدود الخشبة وجعلها فضاء لا متناهياً ، فمجرد إنارة الخشبة إلى مؤخرتها تبدو للمشاهد أنها غير محدودة في البعد حيث تظهر بمثابة(*) مغارة عميقة في اللامنتهى( )، إلى إنارة مركزة تبحث في تفاصيل الحدث لأجل تتبعه والتركيز عليه و على حركة وفعل الممثلين.

استخدم المخرج أيضاً إنارة ملونة (الأزرق الفاتح) خصوصا في المشهد الأخير من المسرحية، حينما أسقط ذلك القماش الأبيض الذي رمز له بالبحر، و مرر خطاب رؤيته الإخراجية في مسألة الهجرة السرية و خطورة ركوب البحر لأجل حلم غير متوفر بالبلد الأم، لينتج لنا إنارة سحرية شكلت جمالية خاصة على المشهد بتوظيفه للإنارة الملونة.

كما استخدمها أيضاً في مشهد الكنيسة (ينظر الصورة رقم ٠٢)، أثناء تأدية الصلاة بإنارة خافتة ومركزا بقعة ضوء بيضاء تميل إلى الاصفرار على البطل في منطقة وسط الوسط. ليمنحنا بذلك أجواءً يؤكد من خلالها عليه و يميزه عن باقي الشخصيات وبهذه خلق صورة مسرحية أرادها للمشهد. ونفس العملية قام بها في مشهد الحفلة أين ركز الإنارة على مقدمة الخشبة لتغير مكان الحدث من جهة والانتقال بنا إلى فضاء آخر لم يستثمره طول العرض، فكانت باقي الخشبة في الظلام إلا مقدمتها أي كل منطقة الأسفل ليقيم مشهده باستعمال الإنارة الجانبية و العلوية كلمسة شاعرية تشتغل على الضوء و الظل للدلالة على الخفي و السري في المجتمع.

يهدف المخرج من خلال الإنارة إلى استلهام شعرية مسرحية يتقاطع فيها المستوى الصوتي مع المستوى المرئي في تناغم شاعري منسجم و الغرض من ذلك تحقيق فرجة جمالية للصورة المسرحية بوصفها بلاغة تعج نوراً مساحات الظلال في الإخراج المسرحي مرئيا.

٨- الموسيقى و المؤثرات الصوتية في مسرحية "فالصو":

تبدأ الموسيقى في المسرح من خلال الكلام، وتستمر في الحركة وفي الإيقاع وفي ميلوديا الصوت، وفي أحيان أخرى تكون منسجمة مع بقية عناصر العرض المسرحي، وتتفق مع روح العرض شكلا ومضمونا إذاصادف وان كانت مصنوعة لأجله، لتدخل في صلب الدراما.تعبر الموسيقى عن المحتوى الحقيقي للرؤية الإخراجية للعرض المسرحي، ولا يمكن بأي حال من الأحوال؛ أن يكون العرض متجانساً إيقاعيا إذا لم يكن موسيقيا - من حيث إيقاع النص والعرض معا-، من خلال الكلام، الحركة، الإيقاع، الأصوات، الألوان، الصمت، السكون، والظلام إلى غير ذلك. ولأن العرض بدونها سيكون سيئا أو كما يسميها "توفستونوكوف" الذي يقول "إذا تصورنا أن الفن المسرحي هو أوركسترا سيمفونية، فأن الموسيقى هي آلة من الآلات العرض المسرحي"( ).ترتبط الموسيقى بجميع تقنيات العرض، من اجل التكامل الفني للمسرحية، وهو يعني أيضا أن الموسيقى في المسرح هي جزء من الكل لا يمكن أن تجلب الاستحسان بمعزل عن بقية العناصر المسرحية الأخرى، وان انسجام الأداء مع الموسيقى أمر ضروري لصنع الفرجة المسرحية. وعندما يتوجب وجودها، فعلينا أن نجد لها المكان الملائم كما يرى ذلك الكثير من المخرجين(*). مما تقدم يتأكد أن الموسيقى واحدة من الوسائل المهمة في المسرح هذا الفن متعدد الجوانب، وبما أن المسرح هو محاكاة الطبيعة، إذن لابد لتلك الأصوات أن تصاحب أحداثه، وترافق حواراته، وحسه الموسيقي كما " تساعد الممثل على إظهار المعنى الباطني الاجتماعي، والأساس تجمل علاقات الحدث المسرحي ( ).

نجحت مسرحية "فالصو" في الاستفادة من الموسيقى كتقنية وظفها المخرج لترافق عرضه المسرحي وبقية العناصر الأخرى مما ساعده على تفسير النص ورؤيته الإخراجية، إذ انطلق في ذلك من مؤثرات صوتية في المشهد الأول و التي افتتحت الإيقاع العام للعرض، من خلال عزف على آلة القيثارة وأنتجت بذلك جوا شبه هادئ، تثير كوامن المتلقي و تثير الأسئلة حول تلقي هذا العرض منذ بدايته.

استثمر المخرج الموسيقى لتقريب الحدث المسرحي، كفواصل بين المشاهد ولتغيير مواقع الديكور المسرحي، لم تكن تزينية للمشهد بل كانت نابعة من صلب الحكاية في تتبعها لتسلسل الأحداث التي تقع لبطل المسرحية؛ حيث كانت في غالبها تفصح عن كيانها من الأحاسيس والمعاني لتساعد في توصيل الأفكار والمعاني إلى المشاهد أو أنها تفك رموز ما كان غامضاً من تلك المعاني والأفكار.

وظف في المشهد الذي عبر من خلاله عن أجواء الكنيسة، الغناء و الترانيم المسيحية على آلة "الأورق"orgue وأصوات الأجراس متبوعة بإيقاعات شكلت بذلك لوحة فنية زادت من جمال المشهد وأدخلت المشاهد في صلب الحكاية وفي نفس المشهد الذي يليه يعرج بنا المخرج إلى إيقاعات محلية مغناة من لدن شخصية "عمي عبد القادر" والتي تنتمي للنوع "الراي" ليلطف من الأجواء الجادة للمسرحية من جهة، ولإضافة لمسة محلية(*) على موسيقى العرض و كأن الشخصية تبكي حاضرها الذي تعيشه من تهميش لحقها .

كما وظف المخرج موسيقى الجسد تعبيرا عن اختياراته الجمالية، فالممثل هو الذي يكتبها من خلال ضرب الأرض باليدين والأرجل، أو التصفيق، خاصة في المشهد ماقبل الأخير الذي يختار المخرج له فضاء "الملهى الليلي" فيدخلنا في أجواء موسيقية تنطلق من إيقاعات بسيطة* - يقوم بها الممثلون - لتتدرج إلى الصخب و التصفيق والرقص وكأننا أمام مسرح يستعيد تعاليم مخرجين أخرينحيث استطاع الممثلون أن يقيموا علاقة وثيقة بين إيقاع الجسد والإيقاعات الموسيقية المختلفة.

أدت الموسيقى في مسرحية "فالصو" دورًا أساسيا في العمل، إذ يصعب تخيل العمل من غير هذا العنصر الذي يمكن اعتباره شريكا في فضاء المسرح، لتضيف الكثير من الألوان لحركة الجسد الممثلين وقوة التعبير. وتقدم نفسها كلغة خاصة لكل مشهد، إضافة لهذا أدخل "عزالدين عبار" مؤثرات صوتية موسيقية تمثلت في أصوات الأجراس وصوت موج البحر. استطاعت الموسيقى في مسرحية "فالصو" أن تكون نصًا يكتب العمل المسرحي بلغة جديدة إلى الممثلين والفضاء المسرحي.

في الأخير يمكن القول أن مسرحية "فالصو" إضافة نوعية للفضاء الإبداعي الجزائري انطلاقا من قيمها الفكرية وطبيعة موضوعها واستفادتها من الأساليب الإخراجية الحديثة، إذ قرر الإخراج المسرحي أن يذهب بعيدا في إنتاج الفرجة، وفي "صناعة لوحات مشهدية لا تتوقف عند إغراء النص بمضمونه السياسي لإنتاج المتعة" ، حيث اتسمت بقوة لعبها على صنع الفرجة من عمق الركح في تزاوج بين لغة النص والجسد، بين اللغة المحكية واللغة المرئية، بين الكلمات والصور، لتبلغنا بفكرة حتى لو أن الحياة صارت دون معنى ، فإن المسرح أبهى وأجمل وحده دون غيره. ربما هذه هي الحكمة التي نتوصل إليها في نهاية المسرحية؛ لأنه تعبير فني قادر على صناعة الجمال والبهاء، بخلاف صورة الحياة، مصداق الأثر الفني القائل:"إن كان ولابد من تقليد فعلى الحياة أن تقلد الفن و ليس العكس".

المصادر و المراجع:

١ ينظر، إدريس قرقوى، الحركة المسرحية في سيدي بلعباس ورحلة البحث عن الذات، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر والتوزيع، سيدي بلعباس ، الجزائر/٢٠٠٥ ص ١١٠

(*) نيكولاي أردمان 1970 - (1902 Nicolaï Robertovitch Erdman) كتب مسرحية المنتحر عام ١٩٢٨ وهو في الثامنة وعشرين من العمر وهي ثاني مسرحية له، قابلتها السلطة الستالينية أنداك و فرضت عليها الرقابة عام ١٩٣٢و لم تقدم في أي مسرح حتى بعد سقوط النظام السوفيتي، حتى ١٩٨٧ ،أين نشرت و قدمت بمسرح بمدينة موسكو يدعى Chopalovitch، تنتمي المسرحية إلى المسرح الشعري السياسي و هي نقد للسياسة و المتاجرين بالناس في تلك الحقبة أصر ستانسلافسكي و مايرهولد على إخراجها لكن بمجئ "ستالين" إلى سدة الحكم لم يتمكنا وهجر الكثير من المثقفين و الفنانين روسيا نحو أوروبا. ينظر مقدمة مسرحية "المنتحر Le suicidé"

.Le Suicidé, de Nicolaï Erdman, traduit par Michel Vinaver, Théâtre complet II, l'Aire Actes Sud, 1986

* عبد الرحمن زعبوبي من السينوغرافين الشباب، أستاذ مادة السينوغرافيا بالمعهد العالي للفنون العرض ببرج الكيفان -الجزائر العاصمة.

٢ حسن المنيعي، الجسد في المسرح، منشورات المركز الدولي للفرجة، الطبعة الثانية، طنجة المغرب، ٢٠١٠، ص ٥٧

- Voir Patrice Pavis, dictionnaire du théâtre, Op.cit., P :72.

* دخل هذا الزي إلى المسرح العربي نتيجة تأثير الفكر اليساري أنداك و مفهوم الكتلة و الكتل تحث راية إيديولوجية معينة وقد افرز أعمالا جماعية تقوم على تحرك الطبقات الشعبية و إلتي عوضت بالجوق الكلاسيكي، هذا التوجه فرض أيضا لباس موحد للتعبير عن وحدة الفلاحين والكادحين من الشعب كما برزت موضة الحركات الجماعية و الكوريغرافيا و كلها نصب الدفاع عن الفكر الجماعي، ينظر: مجلة الحياة الثقافية، عدد خاص عن الفن المسرحي - مقاربات و قراءات- وزارة الثقافة التونسية، العدد ١٨٨ ، تونس، ديسمبر ٢٠٠٧ .

٣ ينظر: عزوز بعمر، الإخراج و تقنيات العرض، رسالة ماجستير إشراف الدكتورة فاتن الجراح ، قسم الفنون الدرامية ٢٠٠١ .

٤ مسرحية فالصو، اقتباس محمد حمداوي، عن المنتحر، لنيكولاي أردمان، مخطوط المسرح الجهوي سيدي بلعباس/ ٢٠٠٨ .
٥ ينظر:عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٦٥.
٥ - Patrice Pavis, dictionnaire du théâtre. op. , cit. P 03 .
٦ -Anne Ubersfeld,Lire le théâtre. Cf, Op, Cit, P 177.
٧- Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Op cit, P271
٨ - Voir patrice Pavis, la mise en scène contemporaine(origines, tendances, perspectives) édition Armand Colin, Paris, France P ,133.
٩ - Voir, Patrice Pavis, L'analyse des spectacles, série « arts du spectacle » dirigée par Michel Marie, édition Armand Colin, Paris, France, 2005, P , 233 et 234.
١٠ - ماهر راضي، فن الضوء، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٥، ص٢
(*) - خصوصاً استفادة المخرج من هذا العمق لعميلة دخول و خروج شخصيات المسرحية.
١١- Voir, Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, lire le Théâtre, II Editions Sociales, 1981, Page 101.
١٢جورجي توفستونوكوف، حول مهنة المخرج ، سلسلة علم وفن ، بلغاريا ، صوفيا ١٩٧٠ ص٢٨٧ .
* أو بعبارة أخرى جل المناهج الإخراجية المسرحية التي تؤكد على أن الموسيقى ضرورية للعرض المسرحي.
١٣ برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة، جميل نصيف ، منشورات دار الحرية ، بغداد١٩٧٠ ، ص٢٦٠ .
* أغنية شعبية معروفة لفرقة جزائرية تدعى "راينا راي" عنوانها "خلوني نبكي على رايي".(أتركوني ابكي اختياري)
* كمفردة بصرية ديناميكية لخلق الصورة المعبرة في فضاء المسرحي لإنتاج فن بصري معاصر. لذا فإن الكثير من الدراسات والعروض والتيارات والتجارب المسرحية الأوروبية أكدت ومازالت، على تحقيق الجانب البصري في أداء الممثل أو الرؤيا الإخراجية او سينوغرافيا الفضاء المسرحي، كلغة جديدة في الإخراج المسرحي، بدءاً من تجارب "انتونين آرتو" و"جوردن كريج" و"راينهاردت" و"مايرهولد" و"ادولف آبيا" ومخرجي مسرح الطليعة الفرنسيين وانتهاء بتجارب "بيتر بروك " و"أجينو باربا"و"أريان موشكين" و أخرون.
١٤ - سعيد الناجي، حين تصبح الحياة فالصو، مقال بجريدة القدس العربي، م ن . الصفحة الثقافية.

جماليات التكرار في التصميم الطباعي

معتز عناد غزوان
مدرس/ قسم التصميم/ فرع التصميم الطباعي
جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول
مشكلة البحث والحاجة إليه:

يعد التكرار من الأسس البنائية المهمة للعمل الفني عامة، والتصميم الطباعي خاصة، بوصفه المحرك الرئيس للتصميم على وفق الإيقاع الحركي الذي تشكله الوحدة أو المفردة أو العنصر التصميمي داخل فضاء التصميم. يرتبط التكرار ارتباطاً وثيقاً بكافة الأسس الفنية التي لا تقل أهميتها عن التكرار في بناء العمل الفني في مختلف جوانبه الفنية والجمالية والمظهرية والتقنية وغيرها.

ولأهمية الجمال كظاهرة أساسية في تفكيك الخطاب البصري والتنظيمي للتصميم يأتي التكرار بوصفه المحرك الكبير لبناء التكوين وبيان الحركة وجمالية التشكيل على وفق العلاقات التصميمية التي تربط العناصر البنائية بعضها ببعض، إن التصميم الطباعي الناجح هو الذي يمتلك جمالية في البناء الفني المرتبط أساساً بالأسس البنائية للتصميم مما يسهم في إبراز أهمية الخطاب البصري وتأويلاته الفنية والفلسفية ولاسيما أن الجمال في التصميم هو لإظهار الجانب الوظيفي للتصميم وترغيب المتلقي فيه.

مما تقدم فيمكننا تحديد مشكلة البحث الحالي في طرح عدة تساؤلات وكما يأتي: