وظائف السينوغرافيا في النص المسرحي
"الملك لير" نموذجًا

د. إبتسام الحمادي
أستاذ مساعد – المعهد العالي للفنون المسرحية

الملخص:

كثيرا ما ارتبطت قراءة وتحليل السينوغرافيا بالعرض المسرحي، باعتبارها عملية "تشكيل للفضاء" على الخشبة، ورغم أن هذا التوجه لا غبار عليه، ومطلوب بطبيعة الحال، لكنه يتجاهل علاقة السينوغراف بالنص المسرحي وما يمرره من علامات وإشارات كثيرة، تشيد فضاء لغويًا قابلًا للتشكل المرئي. من ثم خطتْ هذه الدراسة لنفسها مسارًا معاكسًا للسائد واتجهت إلى "سينوغرافيا النص" وما تمنحه من إحالات بصرية، وإن ظل تعامل السينوغراف معها اختياريًا، إما بمحاكاتها أو تفسيرها أو التضاد معها، أو حتى تجاهلها.

كما اشتغلت الدراسة على السينوغرافيا بوصفها فنًا دلاليًا، ينتج علامات حاملة لمعاني ودلالات شتى؛ فالفضاء المسرحي الذي يشيده السينوغراف ليس ساكنًا ولا خاملًا، وإنما هو أشبه بآلة سيميائية هائلة لضخ العلامات على محوري التزامن والتعاقب، وكلها تعود إلى أنساق متباينة بصرية وصوتية وحركية.

وقد وقع الاختيار على نص "الملك لير" لشكسبير لأنه يعد من كلاسيكيات الأعمال التراجيدية، وسبق ترجمته وتقديمه مرات كثيرة في الثقافة العربية،١ ما يجعله أنموذجًا صالحًا للتحليل السينوغرافي، ومن خلاله نستطيع أن نستبط الوظائف الدلالية للسينوغرافيا.

إن أي فضاء نصي ينشغل ابتداء بتجنيس النص وتحديد نوعه، عبر إرشادات الغلاف والهوامش التي تشير إلى كونه مسرحية أو تراجيديا أو كوميديا، وهذه الكلمة البسيطة على الغلاف تتحول إلى فلسفة جمالية ودرامية على يد السينوغراف لتجسيد ماهية العرض والتيار الدرامي الذي ينتمي إليه، ومن بعد ذلك تأتي العلامات الزمكانية التي تؤطر النص وفضائه وتحدد سياق الأحداث الدرامي والتاريخي، ومن يتصدى لعرض مثل "الملك لير" فإما أن يقدم سياقًا يُحاكي العصر والمسرح الإليزابيثي أو يعارضه ويناقضه حسب رؤية المخرج.

وبعد وظائف التجنيس والسياق، ينطلق السينوغراف في انتقاء العلامات الضرورية لتأثيث الفضاء بكل ما يقتضيه ذلك من مؤثرات صوتية وموسيقية وبصرية وحركية، ومراعاة الأبعاد

الهندسية للركح، ثم ضبط المشاهد والأحياز الجزئية وتأطيرها بما يسمح بدفع الدراما إلى الأمام، وبطبيعة الحال، يعد انشغال السينوغراف بالفضاء كعلامة كبري، لا يمنعه من الاهتمام بالعلامة في حضورها الفردي وتقوية دلالتها وتنويع وظائفها، وأخيرًا تكتمل الوظائف الدلالية لسينوغرافيا النص، بالاشتغال على دينامية الفضاء وحيوية التفاعل بين عناصره.

ويخلص البحث . بالتطبيق على "الملك لير . إلى أن للسينوغرافيا النصية خمس وظائف دلالية، يُفترض أن يضعها السينوغراف في الحسبان عند التنفيذ، وتشمل: تجنيس العرض وتأكيد ماهيته، وبلورة سياقه التاريخي والدرامي، وتأثيث فضائه، وتأطير مشهديته بعناصره السمعية والبصرية، وتقوية أية علامة على الركح، وضمان دينامية الفضاء وجاذبيته بالنسبة إلى المتلقي.

الكلمات المفتاحية

سينوغرافيا . فضاء . الملك لير . دلالة . علامة . دينامية . سياق . شكسبير .

Summary:

The reading and analysis of scenography has often been linked to the theatrical performance as a process of "shaping space" on stage. Yet, although this approach is unquestionable required, it ignores the relationship of scenography, to the theatrical and the signs and signals it passes through, constructing a linguistic space capable of visual formation. Hence, this study took a path contrary to the prevailing trend and turned to "scenography" and the visual references it provides, even if the scenography remained optional in dealing with it, either by simulating it, interpreting it, contrasting with it, or even ignoring it.

The study also focused on scenography as a semantic art that produces signs that carry various meanings and connotations. The theatrical space constructed by the scenograph is neither static nor inert, but rather more like a massive semiotic machine for pumping signs along the axes of

simultaneity and succession, all of which refer to varying visual, audio, and kinetic patterns.

"King Lear" by Shakespeare was chosen to be studied as it is considered one of the classics of tragic works, and it has been translated and presented many times in Arab culture, which makes it a suitable model for scenographic analysis, and through it we can deduce the semantic functions of scenography

Keywords:

scenography – space – King Lear – connotation – sign – dynamism – context – Shakespeare.

مشكلة البحث.

يُقلص البعض . واعيًا أو غير واعٍ . دور السينوغراف،[٢] باعتباره تقنيًا يستعين به مخرج العرض المسرحي، بهدف تشكيل خشبة المسرح بصريًا، لكن هذا التصور لا يخلو من تبسيط مخل يتنافى مع مفهوم وفلسفة السينوغرافيا التي تتطلب مبدعًا قادرًا على الإحاطة التقنية بكافة عناصر العرض من ديكور وإضاءة وأزياء، إضافة إلى وعيه الجمالي والدرامي بالنص، وقدرته على خلق انسجام في مسارين: الأول خاص بتناغم كافة العناصر على الخشبة بالرغم من انتمائها إلى أنساق سيميائية مختلفة، والثاني خاص بإنجاز التواصل بين الخشبة والصالة. والحق، أنه لن تتحقق تلك المهام ما لم يكن السينوغراف مبدعًا وشريكًا حقيقيًا في تنفيذ العرض، وليس مجرد تقني يلبي رغبات المخرج.

يقودنا ذلك إلى إشكالية أخرى، يمكننا مقاربتها عبر أسئلة من قبيل: متى وكيف يبدأ عمل السينوغراف؟ هل مع انطلاق بروفات العرض أم مع تكليف المخرج له بالمهمة؟ وهل تكون البداية بوضع قائمة الأدوات وتكاليف العناصر المادية المطلوبة لتشكيل الخشبة؟

وتتأرجح إجابة الأسئلة السالفة البيان، ما بين تغليب الوظائف التقنية، أو القيم الإبداعية للسينوغراف، وبسبب من ضيق الوقت والرغبة في تخفيض الكلفة الإنتاجية، قد لا يجد

السينوغراف وقتًا كافيًا للاشتغال على النص وتفكيك شفراته، على الرغم أن عمله ينطلق أساسًا منه، واستكشاف السينوغرافيا النصية المعلنة والمضمرة بين سطوره.

وإذا كان النص خطابًا لغويًا مؤطرًا بين قوسي بداية ونهاية محددين، فإنه أيضًا يتضمن سلسلة من الشفرات البصرية والدرامية التي تستوجب الإحاطة بها وتفكيكها وتفسيرها وفق رؤية جمالية بعينها، حيث يقول الناقد السوري نديم معلا (١٩٤٩ – ٢٠١٤) حول هذا الشأن:

ولعل النص المسرحي هو المصدر الأساس بالنسبة لفنان السينوغرافيا، وتحديدًا تلك الإرشادات المسرحية التي يحفل بها النص، والتي يهدف الكاتب من ورائها، إلى تلمس المسار البصري للنص.[٣]

بمعنى آخر، تبدأ مهمة السينوغراف من فك شفرات النص بعناية أولًا، ثم إعادة تشفيرها بصريًا، في العرض، ثانيًا، ولا يمكن فصل الدورين عن بعضهما البعض، مثلما لا يمكن فصل ما هو تقني عما هو جمالي ودرامي.

إن قراءة النص المسرحي هي قراءة غاية في الحساسية والدقة لرؤية لغة العرض المسرحي فوق الخشبة سواء كانت تقليدية مثل خشبة علبة المسرح الايطالي أم استقراء فضاءات مسرحية جديدة تثور على فراغات خشبة المسرح المنغلقة، وتخرج متحررة إلى الأماكن العارية التي يشكل من فوقها الفنان تجربته المسرحية.[٤]

والملاحظ ان كثيرًا من أبحاث ودراسات السينوغرافيا تُلحقها بنظرية العرض، وقلما يتجه أحد لدراسة سينوغرافيا النص، بوصفها ممكنات بصرية ودرامية تمنح السينوغراف خيارات وبدائل شتى، ويُساهم تأويلها في وضع رؤية تكمل أو توازي رؤية المخرج نفسه. من ثم ينطلق هذا البحث من فرضية أساسية تستكشف سينوغرافيا النص الدرامي، وشفراته القابلة إلى التحويل المادي والبصري على الخشبة، وذلك بالتطبيق على نص "الملك لير" كنموذج دال ومؤثر، فعلى الرغم أنه عمل كلاسيكي مر على صدوره أكثر من أربعمائة عام، لكن الاشتغال عليه في عروض مسرحية لا ينتهي.

مفهوم السينوغرافيا.

لا يوجد اتفاق واضح على مفهوم السينوغرافيا Scenography هل تختص بما هو بصري أم تشمل أيضًا ما هو سمعي؟ وهل تقتصر حدودها على كل ما هو "سمعبصري" أم تمتد أيضًا لكل ما هو حركي؟ ويرجع عدم الاتفاق بشأن المفهوم إلى سببين: الأول خاص بالتطور التاريخي للمفهوم، والآخر يتعلق بالتباين حول فلسفة المفهوم ووظائفه ودلالاته. فقديمًا كان المفهوم يعني عند اليونانين والرومان تزيين المسرح والديكور بالرسم، وتلوين الستارة الخلفية، إلى أن أصبح علمًا وفنًا لتنظيم الخشبة والفضاء المسرحي.

إن السينوغرافيا ترى مهمتها لا كرسم أو تزويق مثالي وأحادي المعنى للنص فحسب، بل كجهاز خاص يهدف إلى الإضاءة على النص والأفعال الإنسانية، وإلى إظهار حالة من العرض والبيان الكلامي الملفوظ، وليس كمكان ثابت، وعلى تحديد وإقامة معنى للإخراج في التبادل بين الحيز والنص.[٥]

أي أنها عملية دينامية للتنسيق بين مختلف العناصر المسرحية، وإظهار قراءة للنص تستثمر سائر الممكنات والممارسات المسرحية لتشكيل الفضاء، وحسب تعريف نديم معلا فهي:

عملية تحقق وتضافر الصوت، والحركة، والتشكيل، والأزياء، والإضاءة، في فضاء العرض المسرحي، ومن البديهي أن هذا التحقق يعني تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم فيه.[٦]

بينما يعرّفها المخرج المصري كمال عيد (١٩٣١ – ٢٠٢٢) بأنها:

فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح، وما يُرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلًا، كاملًا، متناسقًا ومبهرًا أمام الجماهير.[٧]

في ضوء تلك التعريفات يقسم البعض السينوغرافيا إلى نوعين: الأول: سينوغرافيا التقنيات وتركز على دراسة وتصميم واقتراح كل ما له علاقة بالمكان المسرحي، بما في ذلك قياسات الخشبة وحجمها وعلاقتها بالصالة وملائمتها للعرض، وقدرة الصالة على استيعاب الجمهور، وأماكن الخدمات الملحقة. أما الثاني فهو سينوغرافيا الديكور ويتركز مجاله أكثر على العناصر المسرحية

نفسها كالديكور والأزياء والإكسسوارات والإضاءة والمؤثرات السمعية، حيث يعمل السينوغراف إلى جانب المخرج لكي يتحقق الانسجام في أسلوب العمل ككل، ومعالجة الفضاء بكل أبعاده[٨]. وإن كان البعض يعيب على المسرح العربي غياب العلاقة التفاعلية بين المخرج والسينوغراف.[٩]

وعلى أهمية هذا التقسيم، لكنه يكاد يحصر دور السينوغراف في كل ما هو تقني، سواء في تعامله مع الخشبة، أو الفضاء المحيط بها بما في ذلك الصالة، متجاهلاً أهمية إدراك السينوغراف لشبكة العلاقات بين كل تلك العناصر المادية، وما تعبر عنه من قيم جمالية ودرامية، بوصفها فنًا دلاليًا يعالج العلامات ومدلولاتها، عبر لعبة مزدوجة تفكك أولًا شفرات النص، ثم تُعيد تشفيرها في العرض.

- **وظائف السينوغرافيا ودلالاتها:**

١. التجنيس

لا يوجد نص لا يعلن تصنيفه صراحة أو ضمنًا، بدءًا من التحديد العام بأنه "مسرحية" أو التخصيص بأنه كوميديا، أو تراجيديا، أو مسرح ملحمي، أو تسجيلي، ويكفي هنا مطالعة اسم شكسبير نفسه كعلامة تُحيل إلى "نص مسرحي"، يُضاف إليها عنوان السلسلة المثبت على الغلاف "من المسرح العالمي". ولا شك في أن تلك الإشارات التجنيسية قد لا يُنص عليها بل تُفهم ضمنًا بقراءة العمل نفسه ويُترك للسينوغراف استنباطها، ومع إنها تُذكر في كلمة أو جملة على الأكثر، إلا أن ترجمتها بصريًا على الخشبة يتطلب جهدًا كبيرًا. فأي سينوغراف بمجرد أن يقرأ عنوان "الملك لير" سيدرك أنه أمام واحدة من تراجيديات شكسبير الأربع الشهيرة: هاملت، عطيل، الملك لير، وماكبث. وليس معنى ذلك أن يلتزم بالرؤية الكلاسكية لتراجيديا شكسبير، كعلامة تجنيسية، فلربما يرغب المخرج في رؤية بصرية مضادة أو تجنيس مضاد، يجعل النص هزليًا أو نسويًا أو راقصًا. لكن أيًا كانت الخيارات في المعالجة الدرامية والمرئية، سيكون هناك تجنيس ما للعرض مستلهم من طبيعة النص. ومن غير الضروري أن يعلن السينوغراف عن ماهية ذلك التجنيس، بل العرض نفسه يصبح علامة دالة وكاشفة عن تجنيسه دراميًا.

يُضاف إلى م سبق، نوع آخر للتجنيس لا ينبع من المدارس الدرامية والأدبية المعروفة كالكلاسيكية والواقعية والرومانسية، وإنما من التيارات التشيكيلة والبصرية المرتبطة أكثر بطبيعة عمل السينوغراف. أو بمعنى آخر، يمارس السينوغراف عند قراءته الأولية للنص، تجنيسًا مزدوجًا

يعبر عن مدارس واتجاهات الدراما، وعن تيارات التشكيل البصري كالسريالية والتكعيبية والآلية. وبفضل تلك الإحالة التجنيسية المزدوجة، يكتسب العرض ماهيته وهويته البصرية والدرامية.

٢. محاكاة واختلاق السياق

يعبر السياق Context عن مجموعة الظروف التي تحيط ببث وإنتاج النص/العرض، ومعرفة هذا السياق ضرورية لفهم الحقبة والخاصية التاريخية للعالم الخيالي، ونظام القيم المحيطة،[١٠] ولذلك لا ينفصل الفضاء النصي عن إطاره السياقي الذي يربطه بزمكانية معينة. ومهما بلغت أهمية البنية الزمنية للعرض، فالنص يُدرك ويتحدد في حدود فضائية قبل أي شيء آخر، وهو "مُعد لأن يمتلئ" بالقوة بصريًا وصوتيًا،[١١] وهذا الامتلاء المشار إليه يؤسس لزمكانية الفضاء وسياقه الدرامي، والتاريخي.

والمعروف أن مسرح شكسبير (١٥٦٤ . ١٦١٦) ينتمي في زمن كتابته، وعروضه الأولى، إلى "المسرح الإليزابيثي" كإحالة سياقية وثقافية، تشير إلى أزياء وديكور وخشبة ولهجة بعينها، وفي الوقت نفسه قد يستلهم كل نص سياقًا مغايرًا لحبكته، يعود إلى زمكانية أخرى. أي أن لدينا احتمالين للسياق، كعلامة مرجعية عند تفسير النص بصريًا، أحدهما خارجي يتعلق بظروف تاريخية وسياسية واجتماعية محيطة بإنتاجه، والآخر لغوي يُستنبط من النص نفسه،[١٢] أخذًا في الاعتبار أن إعادة العرض – بعد مرور قرون – تخلق سياقًا ثالثًا لا يمكن تجاهل تأثيره.

لذلك عندما يشتغل السينوغراف على أي نص، فأول ما يسترعي انتباهه هو السياق بوصفه العلامة المرجعية الأساسية التي سوف تحكم عملية انتقاء سائر العلامات وترتيبها والتفاعل بينها، وأي مشتغل بالمسرح يدرك بجلاء أنه حين يتعامل مع أي نص شكسبيري، فهذا يعني أنه بحاجة إلى اختلاق سياق العصر الإليزابيثي ومسرحه، ليكون بمثابة علامة مرجعية مفسرة لدوال النص.

وعليه، فإن المسرح الإليزابيثي يشمل كافة النصوص والعروض التي قُدمت في الفترة ما بين منتصف القرن السادس عشر وحتى بدايات القرن السابع عشر، والتي تنوعت ما بين الكوميديا الرومانسية والشعبية والواقعية والتراجيديا وكوميديا الأمزجة والمسرحيات السياسية الساخرة وكوميديا المدينة الحيادية. وآنذاك كانت لندن مدينة صغيرة المساحة، يحيط بها عدد من الضواحي، لكنها كانت مركزًا عالميًا للتجارة والسفن ما سمح لأهلها بالانفتاح على الشعوب والثقافات المختلفة،

وقد ساعد على هذا الازدهار تجنب الملكة إليزابيث الأولى للحروب واهتمامها بالتجارة والصناعة والفنون، بما فيها فنون التسلية كمصارعة الديوك والدببة، إضافة إلى حب الشعب لها والصحوة القومية بعد هزيمة الأسطول الإسباني، والسيولة الطبقية التي تسمح بالانتقال بين الطبقات. فكان من الطبيعي أن تزدهر المسارح أيضًا، خصوصًا على الشاطئ المقابل لنهر "التيمز"، ومن أهمها مسرح "الجلوب" الذي انتمى إليه شكسبير وكتب له أروع مسرحياته.[١٣]

ولا شك في أن شكسبير قد تأثر بهذا السياق وبفضله كتب وقدم جميع أعماله المسرحية، ومنها تراجيدياته ونصوصه التاريخية التي تتناول ملوك إنكلترا، فآنذاك اعتبر الأمراء والملوك أن "التراجيديا التي تعالج تاريخ النبلاء أعلى مرتبة من الناحية الفنية والأخلاقية من الكوميديا التي تعالج حياة البشر العاديين".[١٤]

وإذا ما انتقلنا من السياق العام لعصر شكسبير، إلى السياق الخاص بمسرحيته "الملك لير"، فالمرجح أنه قد كتبه في شتاء بين عامي ١٦٠٤ . ١٦٠٥، وهذا التاريخ يناسب الظروف السياسية آنذاك، حيث كان الملك جيمز يحاول إقناع البرلمان بالموافقة على مشروع الوحدة بين انكلترا واسكتلندا، والتحذير من عواقب الانقسام التي أدت إلى كوارث، لذلك ارتأى البعض أن شكسبير كتبها لكشف مضار الانقسام[١٥] على وحدة وقوة المملكة. ووقد حظيت المسرحية بتأويلات كثيرة ذات أبعاد سياسية ونفسية ووجودية، حول علاقة الإنسان بالسلطة والشيخوخة والموت والجنون، وكذلك علاقة الأب بالأبناء، بما فيها من ازدواجية المعاني والمشاعر، فالأب مثلما هو مصدر الأمان والحماية قد ينظر إليه كطاغية ظالم، وكذلك الابن يُنظر إليه كامتداد في المستقبل ومصدر الرعاية عند شيخوخة الأب، مثلما هو خصم ومنافس شرس. فأي تأويل بصري للنص عبر السينوغراف، لا يمكنه تجاوز سياقه التاريخي، واللغوي، وتفسيراته العامة، حتى وإن انتصر لتفسير بعينه. أخذًا في الاعتبار أن بإمكان أي مخرج أن يلجأ إلى "الملك لير" ثم يتلاعب بالسياق والدوال وينقله إلى صراع آخر، وعصر مغاير، ورؤية مختلفة جذريًا عن النص الأصلي. هذا التحول لا يمنع السينوغراف من هضم النص وسياقه أولًا، قبل أن يبدأ صياغة واختلاق سياق مختلف عنه، كما يحدث عادة في عروض تجريبية وملحمية تستعيد النصوص الكلاسيكية، برؤى وأساليب حديثة.

إجمالًا، إذا كانت الإحالات التجنيسية تُكسب العرض ماهيته الدرامية، والجمالية، فإن الوظيفة السياقية تؤطر زمكانيته، وتجيب عن الأسئلة المتعلقة بأماكن النص وصيرورة الزمن.

٣. الانسجام والتوازن

لا يعني اشتغال السينوغراف على التجنيس، والسياق، سواء بمنطق المحاكاة أو الاختلاق، أنه من الضروري أن يُشار إلى ذلك بدقة، ولا أن يُستحضر السياق في كل تفصيله، وإنما الأكثر أهمية أن يكون السينوغراف واعيًا به، وقادرًا على تمثيله والإيهام به، قبل أن ينتقل إلى التحدي الأكثر صعوبة، وهو تحويل المكتوب والملفوظ إلى لغة، وتشكيل مرئي يتسم بالانسجام والتوازن البصري والدرامي والجمالي، رغم تباين العلامات وأنساقها ومرجعياتها ما بين عناصر مادية وسمعية وحركية.

ولا ريب في أن المخرج هو صاحب القرار لتنسيق العناصر المسرحية كافة، لكن السينوغراف – وفق نظريات الدراما الحديثة – أصبح شريكًا أساسياً لضمان انسجام وتوازن جميع الدوال على الخشبة، وتنسيقها تنسيقًا جماليًا ودلاليًا، والتوليف بين بلاغة التلفظ وبلاغة المرئي وفق علاقات دينامية تضمن إقامة اتصال بين الخشبة والجمهور طوال العرض. بل ثمة من يرى أن المخرج والسينوغراف وجهان لعملة واحدة، حيث لم تعد مهمة السينوغراف مجرد ناقل للواقع، أو حامل للعلامات الرمزية للنص، أو صاحب رؤية تشيكيلة مؤطرة، بل صاحب لغة متفردة ترسم فضاءات مختلف الخشبات.[١٦]

وهكذا إذن، فبالعودة إلى نص "الملك لير" نطالع في الاستهلال: "قاعة احتفالات في قصر الملك لير"، ثم فقرة أخرى شارحة: "صوت بوق، يدخل شخص حاملًا تاجًا يتبعه الملك لير ومعه كورنوول، وأولباني، وجونريل، ووريجان، وكورديليا والحاشية"، وتظهر تقريبًا معظم شخصيات المسرحية معًا منذ البداية، في قاعة الاحتفالات التي هي جزء من قصر الملك، ما يتطلب أن يتوفر لها الأُبهة، والفخامة، وإبراز الطراز الإليزابيثي، إضافة إلى نافخ البوق والحراس، وحاشية الملك وبناته؛ وعليه، فإنه ليس من السهل التعامل مع هذا الزحام من الشخصيات ما لم تتوفر مساحة واسعة نسبيًا، دون أن تفقد انسجامها باعتبارها قاعة في قصر ملكي؛ يُضاف إلى ذلك تعقيدات الأزياء التي تمايز بين أفراد العائلة الملكية والنبلاء وبقية الحاشية والحراس، وكذلك الدرجات الوظيفية والطبقية لكل منهم، والفروق بين شخصيات البنات الثلاث في الملابس، وتناسق ألوان الأزياء مع الإضاءة، وتصميم الحركة بما يخدم منطوق كل شخصية ودورها الدرامي، ودوافعها النفسية.

وغني عن البيان، أن الطرح هذا، ليس من قبيل المبالغة، ولا يقصد منه إلغاء دور المخرج، وإنما الإشارة إلى تعدد مهام السينوغراف لأنها بمثابة جسر يربط ويمزج بين رؤية الكاتب النصية، ورؤية المخرج الدرامية، وأولى هذه المهام ضمان الانسجام والتوازن لكل مشهد رغم اختلاف وتباين العناصر الفاعلة والمرئية.

٤. تأثيث الفضاء

ربما يتصور البعض خطأ، أن مهمة السينوغراف تبدأ من "تأثيث الفضاء" وفحص الفراغات وقطع الديكور واختبار الإضاءة، لكن هذه الوظيفة التقنية والتي تتطلب جهدًا كبيرًا، لا يمكن أن تنجح ما لم تنطلق من فلسفة ورؤية جمالية معينة، مرتبطة بالوظائف التي أشرنا إليها آنفًا، فوفق أي نوع درامي سوف يُؤثث الفضاء؟ وأي فلسفة بصرية وتشكيلية ستكون ملائمة أكثر لطبيعة الحدث الدرامي، والكلفة الإنتاجية، وإمكانات الخشبة؟ وما السياق التاريخي والدرامي الذي يشكل وعاءً للأحداث؟ وإلى أي مدى ثمة انسجام وتوازن بين مختلف العلامات والعلاقات: وتعني الباحثة، بين الخشبة والصالة، والشخصيات وقطع الديكور، والأشياء والفراغ، والتقنيات السمعية والبصرية، والمرئي والمتخيل، والنص والعرض، إذ لا مناص من الإجابة عن تلك الأسئلة كلها لخلق "رؤية" تخيلية تسبق عملية "التنفيذ" نفسها، والبحث عن العناصر المادية المطلوبة لتأثيث الفضاء.

وهنا، تجدر الإشارة إلى أن التفكير في تأثيث الفضاء ينطلق من الفراغ التام، ثم انتقاء الأشياء على تباين أنساقها السيميائية، وفق الضرورة الدرامية والجمالية، مع مراعاة الأبعاد الهندسية والمعمارية كالعمق، والسطح، والأفقي والرأسي، والانفتاح والانغلاق، والفراغ والامتلاء، والداخل والخارج،[١٧] ضاربين على سبيل المثال لا الحصر، نموذجاً في المشهد الأول، من الفصل الثاني، حيث نقرأ:

(فناء داخل قلعة الإيرل جلوستر. يدخل إدموند وكوران)

إدموند: السلام عليك يا كوران. [١٨]

ويجلو من استهلال الفصل الثاني هذا، أنه لا يحدد أي سمات للفناء سوى أنه داخل قلعة أحد النبلاء، فهل سيكون خاليًا أجرداً، أم يحتوي على بعض التماثيل والأيقونات الدينية؟ وهل يتطلب الفناء هذا، ما يشير إلى الثراء والفخامة أم الكآبة؟ أم أنه قد ينذر بالترقب والخطر؟ وبناء

على ما سبق، فالفناء الخالي، أو الذي تعمد شكسبير أن يجعله فراغًا نموذجيًا، يترك للمخرج/السينوغراف، الحرية المطلقة في تشكيله وفق سياق الحدث، وطبيعة الشخصية صاحبة القلعة. بل حتى إن حركة دخول الرجلين: إدموند وكوران، لا تبدو منسجمة مع إلقاء التحية، التي تستوجب أن يدخل أحدهما على الآخر، وحين ينضم إليهما إدجار (شقيق إدموند) فإنه لا يصبح لكوران أية أهمية في المشهد، وينتقل الحوار بين الأخوين اللذين يفتعلان مبارزة بسيفيهما، حيث يتطلب هذا القتال فراغًا رحبًا، ورسمًا لحركة الأخوين بطريقة تظهر قوة المبارزة، وافتعالها في الوقت نفسه.

وجريًا على عادة شكسبير، فهو يمرر الكثير من إشارات السينوغرافيا عبر الحدث نفسه، والمنطوق الحواري، وليس الوصف الخامل، فمثلًا يقول إدموند لأخيه:

إدموند: لقد اكتشف أين تختبئ. اهرب الآن مستغلًا فرصة ظلام الليل.
١٩

ثم يعود فيقول:

إدموند: اهرب يا أخي، المشاعل هاتوا المشاعل.[٢٠]

وعليه، فإنه لدينا في المشهد هذا، ثلاث شخصيات على الأقل، وإكسسوارات منها السيوف، وإشارة زمنية واضحة، إلى أن الحدث يقع ليلًا، حيث يغلب الظلام على الفناء، ثم يُضاف إليه "المشاعل" مع دخول جلوستر برفقة الخدم والحاشية، وقد يكون مناسبًا تضمين المبارزة ووصول الأب موسيقى معبرة عن معاني الخوف والتوتر.

وهكذا يتبين لنا من مشهد استهلالي بسيط، أن الفضاء ينطلق من الفراغ والصمت التام، قبل ضخ العناصر المختلفة تباعًا، وتأثيثه شيئًا فشيئًا بالشخصيات، والحركة، والكلام، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية والموسيقى وقطع الديكور، بغية خلق مناخ مرئي معبر عن روح النص، واستثمار المساحات والمسافات والأحجام والخطوط والألوان المأخوذة كلها من سطور النص، مضافًا إليها تأويل صُناع العرض.

٥. التأطير البصري والسمعي

يقودنا تأثيث الفضاء كعلامة مرئية، إلى تكوين رؤية عامة ودالة، لكن تحريك الممثلين وعملية الدخول والخروج، والنقلات بين المشاهد، والاستدعاء والتخيل عبر منطوق الحوار، كل

ذلك يتطلب تجزيئ المرئي – إن جاز التعبير – أو بمعنى أكثر دقة إلى تأطير التكوين البصري والسمعي، بما يسمح بتضمينه مشاهد عدة، والتعبير عن الفجوات الزمنية، والنقلات المكانية، فقد يأتي الصوت مستُعادًا من الخارج بينما المرئي ينتمي إلى فضاء آخر، أو يستدعي الحوار حدثًا لا وجود له يُضاف إلى الحدث الآني، أو تستثمر إضاءة الظل، للتعبير عن مشاهد متخيلة؟ كما يدخل في نطاق التأطير أيضًا لعبة المسرح داخل مسرح، واستغلال الشاشات، وانتقال المواد من مظهر إلى آخر، والتحول من مجال الرؤية إلى مجال السمع أو العكس، كتحول مقاطع حوارية إلى ضوء، أو تحول بعض العناصر إلى مدلول مغاير، كأن يتحول غصن الشجرة إلى تاج ملكي أو شبح مخيف.

ويشبه الأمر إلى حدٍ كبير خصائص ووظائف المونتاج السينمائي، لكنه محكوم هنا بطبيعة خشبة المسرح ومضاعفة أفضيتها وأحداثها ومشاهدها، باستغلال إمكانات بسيطة ومتاحة؛ فيكفي أن يُطفأ الضوء عن شخصية لتصبح غير موجودة، أو يُضاء على تفصيلة جانبية لتصبح في بؤرة التركيز واهتمام المتفرج. ولعل من مزايا النص أنه يحفل بالعديد من الأمكنة، منها قصر لير وقلعة جلوستر وبيتي البنتين الكبرى والوسطى، والكوخ، واللامكان مثل أرض المرج المهجور، وكلها مرتبطة بصراع الآباء والأبناء، والسلطة والنفوذ، حيث منح هذا التنوع في الأفضية، النص شعورًا بالرحابة والاتساع، لذلك شبه برادلي فضاء المسرحية بالعالم كله.[٢١]

والحق، أنه لا ينكر أحد رمزية الاتساع في النص، لكن تجسيده على الركح يتطلب انتقالات كثيرة من الصعب تجسيدها عمليًا في حيز زمكاني محدود، وتأتي من هنا أهمية عمليات التأطير لتجسيد الأفضية والتعبير عنها، سواء بتغيير الديكور أو التخييل؛ وبما أنها جميعًا تعبر عن وحشية الإنسان في الدفاع عن سلطته، وحيزه، فليس غريبًا أن عظيم مخرجي المسرح الإنجليزي بيتر بروك Peter Brook (١٩٢٥ – ٢٠٢٢)، كان قد صور – وفق رؤيته للنص – القلاع بدائية، والخلفية كئيبة، والشخصيات ترتدي الجلد والفرو، مع صبغ وجوهها بلون داكن، كناية عن وحشيتها.[٢٢]

ولو أخذنا المشهد الرابع من الفصل الثاني، لاستقراء السينوغرافيا النصية وكيفية تأطيرها، فهو يبدأ بالقول:

أمام قلعة جلوستر. كنت محبوس في الدهق (آلة خشبية تقييد الأرجل) **يدخل بهلول ولير وسيد.**[٢٣]

وتطرح السينوغرافيا هنا علينا مشهدين، الأول خاص بنبيل كنت المقيد إلى خشبة، ثم الآخر الخاص بدخول لير مع اثنين آخرين، وبإمكان الإضاءة أن تعبر عن هذا التأطير والانتقال؛ إذ عندما يروي كنت للملك، ما فعلته به جونريل وزوجها – رغم إنكار الملك – فربما يتطلب ذلك تأكيد وقوع الحدث، بتشييد مشهد متخيل أو بإضاءة الظل، يجسد ما يرويه كنت ويمنحه قوة الإقناع والتأثير.

ثارت ثائرتي وتهورت وشهرت سيفي عليه فإذا بالجبان يملأ البيت بصراخه وصياحه. وقد رأى صهرك وابنتك أن هذه الهفوة تستحق الإهانة التي أتحملها هنا.[٢٤]

ثمة أحداث ومشاهد كثيرة تُستعاد للكشف عن ماضٍ قريب، ضمن خطاب النص، أو تستشرف أحداث محتملة الوقوع، وكلا النوعين يتطلبان تأطيرًا مرئيًا معينًا يتلائم مع المشهد الآني. وبعض صيغ الاستشراف جاءت في صيغة أدعية أو مناجاة داخلية، ومن ذلك قول لير:

أيها البرق الخاطف انزل بلهبك في عينيها اللتين ملؤهما الاحتقار وأصبهما بالعمى، وأنت أيها الأبخرة العفنة التي تصعد بها الشمس القوية من الأحراش أفسدي جمالها، حتى يتحطم ما لديها من كبرياء.[٢٥]

ومن هنا، نلاحظ صيغة تمزج ما بين الدعاء والمناجاة، كاشفة لألم لير، بعدما فعلته فيه ابنته، وبالإمكان بصريًا استحضار الابنة وتأطيرها في فضاء خاص بها، أو إظهار البرق والأبخرة لتحيط بالملك نفسه؛ كما يضم المشهد نقلات سمعية مثل "يُسمع صوت بوق"، وهبوب "الرياح العاتية"، إضافة إلى دخول وخروج شخصيات مثل جونريل، وأوزولد، وجلوستر، وبهلول؛[٢٦] من ثم لا ينظر السينوغراف إلى المشهد في تكوينه العام وسكونه، كحيز تقف به شخصيات وتقول كلامًا، بل كصيرورة من المشاهد والانتقالات البصرية والدرامية التي تتطلب تأطيرًا سلسلًا مؤثرًا، يستغل كافة زوايا ومربعات الخشبة وكواليسها، وحتى الصالة نفسها.

٦. تقوية العلامة

ولا غرو في أن وعي السينوغراف، يشتغل على محورين متعارضين؛ فهو من ناحية ينظر للفضاء كتشكيل كلي، منسجم وظيفيًا وجماليًا ودراميًا، رغم دمجه علامات وأنساق متعارضة،

ومن ناحية أخرى يجب عليه ألا يغفل "العلامة" في حضورها الفردي الخاص، واستغلالها الاستغلال الأمثل، في علاقات ومدلولات مغايرة كالتضمين والانزياح والتغريب؛ فالعلامة في حضورها الذاتي، تكتسب قدرة على الإيحاء والتخييل، قد لا تكون لها في الواقع، وتؤدى دورًا، رمزيًا على الخشبة، يكسبها خصائص وطبائع لا تحملها في الحياة العادية، وكأنها تخلق من جديد مغايرة طبيعتها الأولى، لا لتغير مهامها الوظيفية فحسب، بل لما يُسبغ عليها من سمات درامية، وهي الفكرة الأساسية في سميأة العلامة كما طرحتها مدرسة براغ خصوصًا العالم الشعبي والإثنوغرافي الروسي بيتر بوغاتيريف P. Bogatyrev (١٨٩٣ – ١٩٧١)[٢٧].

لذلك، يعد انشغال السينوغراف ليس فقط بكيفية استعمال العلامة، وإنما بتحطيم جمودها الحسي والألفة الخاصة به، التي تجعلها لا تقول شيئًا، ولا يتحقق ذلك إلا بإلغاء أحادية معناها من الناحيتين: الوظيفية والجمالية، لتكتسب دلالات شتى، وكأن السينوغراف، يعيد اكتشافها ويسعى لتقوية حضورها، وتوسيع وتنويع دلالاتها، ما يترتب عليه أن ينتقل المتفرج من مجرد ناظر مألوف إليها، إلى صاحب رؤية تستحثه على التفكير والتخيل وفك الشفرات وفتح أفق التوقع. ونذكر أنه في المشهد الأول من الفصل الأول، يقف لير أمام حاشيته وأسرته ممسكًا بخريطة ويعلن التخفف من أعباء الحكم وتحديد "مقدار حصة كل من بناتنا" لتفادي أي نزاع ينشب مستقبلًا، ويربط حجم العطية المادية بالتعبير عن حب بناته له. وتلك كانت حماقته الأولى؛ وهو أنه رهن الحب وهو قيمة معنوية، بمقابل "مادي"، وحين تتحدث جونريل ثم ريجان لا يخفى التلاعب بمشاعر الأب، والتفكير المادي مثله:

ريغان: لقد جُلبت من نفس المعدن الذي جبلتْ منه شقيقتي، لذا ليكن قدري عندك هو قدرها.

وحينما عبرت كورديليا عن مشاعرها الطبيعية كابنة لا تطمع في شيء من أبيها بالقول: "أحبك يا صاحب الجلالة وفقًا لما يقضي به واجبي"، اتهمها لير بالقسوة وسوء الأدب، ولم يفهم حبها، لأن أختيها كانتا تفكران بنفس منطقه المادي المفهوم له؛ وهنا يرتكب لير حماقته الكبرى لأنه لم يفهم الحب المنزه عن الغرض، فيتبرأ من ابنته المحبة ويتنازل عن ثروته وسلطته لابنتيه الطامعتين فيه.[٢٨] ويتضمن هذا المشهد المعبر عن السقطة التراجيدية للبطل، خريطة وأفضية متخيلة، لموضع طمع وتوريث، يمكن تقويتها كعلامة بصرية لإظهار الفرق بين الطمع المادي والحب كمعنى مجرد. وإذا انتقلنا إلى المشهد الرابع من الفصل الثاني، يُشار إلى أشياء كثيرة أو

علامات ثانوية قابلة للتقوية والتلاعب بها، فعندما يدخل لير وحاشيته تُسمع "أبواق صيد" تختلف قطعًا عن أبواق التشريف، كما يظهر "كنت" متخفيًا ومتنكرًا، ما يتطلب تغييرًا في صوته، وتتغير معاملة الحاشية للملك الذي فقد هالة السلطة والنفوذ شيئًا فشيئًا، وبدلًا من أن يخاطب كملك أصبح "والد السيدة".

لير:... أيها الرجل. قل لي من أنا؟

أوزولد: والد سيدتي

لير: والد سيدتي يا عبد سيدتي! أنت يا ابن العاهرة، يا كلب، يا عبد يا رقيق!

أوزولد: لستُ شيئًا من ذلك يا مولاي، من فضلك أرجوك.

لير: أترد علي يا دنيء (يصفعه).[٢٩]

وهكذا إذن، يتواصل شعور لير بالإهانة وفقدان مُلكه، وانهيار وعيه بذاته، عبر علامات بسيطة يعبر عنها بمنطوق الحوار، أو تصرفات الشخصيات، والصفع والعرقلة، ومع دخول بهلول يهدي "طرطوره" إلى "كنت"، ولا تخفى دلالة غطاء الرأس الخاص بشخص أحمق، ثم يحاول أن يعطيه أيضًا للملك كأنها كناية بصرية تهكمية، فمن فقد تاج الملك يستحق أن يرتدي قبعة البهلول ذات الأجراس المجلجلة، ثم يعود إلى الفكرة ذاتها بتشبيه مبتكر حين يحدثه عن توزيع مملكته بين ابنتيه كمن قسم بيضة إلى نصفين وصنع من كل نصف تاجًا، في دلالة تهكمية أخرى على خطورة الانقسام على قوة التاج وتحوله إلى قشر بيضة، حيث يصح تأويل كسر البيضة للدلالة على انشطار عقل لير نفسه. ويستمر البهلول في طرح كنايات وترميزات كي يسبتصر لير ما فعله بنفسه، كأنه قد بات هو نفسه "بهلولاً" أحمق. ومن ذلك قوله:

أخذ العصفور حينًا

يطعم الوقواق حتى

قضم الوقواق رأسه

وهو ما زال صغيرًا.[٣٠]

ولا تخفى دلالة هذا المثل التصويري الآتي من عالم الحيوان، للإشارة إلى معنى نكران الجميل وعض اليد التي تمتد بالخير، فهكذا كان مصير العصفور الذي ربى فرخ الوقواق وسط صغاره وأطعمه معها إلى أن كبر الوقواق وأكل رأسه. من ثم يكثر لير من طرح سؤال: من أنا؟ فيرد عليه البهلول: "أنت ظل لير"، لينتهي لير إلى "الكوخ" كعلامة مكانية تتضاد مع قصره وبلاطه الملكي، فهو هنا شبه وحيد ليس معه إلا البهلول، مقابل الحرس والحاشية. ورغم فخامة واتساع القصر لكنه تحول إلى "غرفة في جحيم" على حد تعبير برادلي، نتيجة الصراعات والأطماع والدسائس، بينما وفر له الكوخ الفقير مأوى آمنًا من ضباع البشر. وبينما كان لير في القصر أنانيًا لا يرى إلا ذاته، وأعمى تقوده رغباته، إذا به في الكوخ يسترد بصيرته وشعوره بالآخرين من المشردين أمثاله، وكأن تجربة التشرد كانت مقصودة ليصل لير إلى لحظة الوعي المهمة وإدراك ضعف البشر والتعاطف معهم، ما يكسب البطل التراجيدي مسحة النبل والتعاطف رغم فداحة سقطته؛[٣١] لذلك نراه يخاطب بهلول بأسى:

كيف حالك يا غلام؟ أبردان أنت؟ أنا أيضًا بردان.[٣٢]

ولا يخفى هنا تنوع العلامات المادية والتخييلية والحركية في مشاهد كثيرة مثل: فبعة المهرجين، والبوق، والشتم، والصفع، وانكسار البيضة، وحكاية العصفور والوقواق، والكوخ.. وغيرها من للحظات الكوميدية الدامعة؛ فهي ليست مجرد أشياء مستعملة، أو كلمات تُقال في حوار، بل تضاعفت رمزيتها وإيحاءاتها ودلالاتها، وكلها تقوي بعضها بعضًا، لإظهار انهيار نفوذ/ وعي لير، وعلى السينوغراف أن يبحث عن كيفية تجسيدها بصريًا، والتنسيق فيما بينها.

٧. دينامية الفضاء

ترتكز اللعبة المسرحية عن غيرها من الفنون، بغزارة إشاراتها وتعددها، لأن العرض بنية مؤلفة من عناصر فنية مختلفة، كالشعر، والفنون، والتشكيلية، والموسيقى، والرقص، ما يترتب عليه تباين التفسيرات لدى الجمهور،[٣٣] والأهم من ذلك أن تلك الغزارة هي ما تمنح الفضاء ديناميته، وتسمح للسينوغراف بأن يلعب بإحدى العلامات على غيرها،[٣٤] فليست المسرحة مجرد عملية تجميع لعناصر ودوال متباينة، وإنما هي قدرة على التوليف بينها وتحريكها ودفعها للأمام نحو مزيد من الصراع والحبكة؛ إذ لا شيء يظل ساكنًا وثابتًا على الخشبة، مهما بدا كذلك، بوصف الدراما تُبث روح الحياة في الأشياء، وتحرك حتى الجماد كي يقول شيئًا، ولأن الفضاء لا ينفصل عن الأفعال الدرامية التي تقع في حيزه، ولا حركة الشخصيات/الممثلين، والتلاعب بالظل والظلام

والإضاءة، وتحريك قطع الديكور، وتأطير المشاهد بما يضمن تدفق الدراما والحفاظ على إيقاع جذاب لجمهور الصالة.

ويُحدث كل ما سبق، عندما يُدرك السينوغراف، أنه لا يشيد فضاء بوصفه عمارة هندسية، وإنما باعتباره منطقة للعب الجمالي، والدرامي، والدينامي إذا جاز التعبير، ترتكز على الممثلين بالأساس، وعلى المفارقات المكانية بين المفتوح والمغلق، المنخفض والمرتفع، المقدس والمدنس، الوضيع والفخم. وعطفًا على ما سبق، فإن من المعروف أن نجاح أي عرض رهن بحيوية ودينامية أفضيته، بالتأطير والانتقال والحركة والأداء التعبيري، عبر تغيير قطع الديكور، وتقوية العلامات والاستثمار في دلالاتها. فالسينوغرافيا الساكنة والسينوغراف الفقير، يهبط بمستوى أي نص مهما عظم فكر وقلم كاتبه.

وعطفًا على ما سبق أيضاً، فبالعودة إلى الفصل الثالث حيث مشهد العاصفة، سنجد التعبير عنها مقتضبًا:

(فلاة)

(عاصفة مصحوبة برعد وبرق، يدخل كنت وسيد فيتقابلان.[٣٥]

ونجد أيضاً أن العاصفة تستمر في المشهد الثاني مع دخول لير وبهلول، ويبدأ لير في إطلاق مناجاة أليمة على دفقات، مثل قوله:

هبي أيتها الرياح وانفخي حتى تصدعي خديك! هبي! اعصفي! أيها الطوفان والأعاصير انهمري حتى تغمر المياه الأبراج وتغرق أعاليها. وأنت يا نيران الكبريت التي تحرق بسرعة تضاهي سرعة الخواطر، يا طلائع الرعد القاصف الذي يشطر السنديان. أشطي شعري الشائب. أنت أيها الرعد الذي يزعزع الكل. اضرب هذه الكرة الأرضية السميكة حتى تصير مسطحة ملساء.[٣٦]

ويعبّر مشهد العاصفة عن ذروة الأزمة، ووصول لير إلى نقطة تصعب العودة منها:

بتخليه عن تاجه وواجبته الملكية وتقسيمه مملكته في البداية، ثم بخسارته مئة من رجاله في بيوت بنتيه، ثم خلعه ملابسه الملكية

على مرج مهجور في مناخ عاصف، حتى أصبح أخيرًا عاجزًا، بل متسولًا. ويفيد أيضًا التناقص المستمر في عدد أتباع لير من مئة إلى خمسين إلى خمسة وعشرين إلى لا أحد بوصفه معادلًا رياضيًا لسقوط لير من كونه ملكًا مكرمًا إلى شحاذ متهم بالجنون.[٣٧]

ولعل المفارقة أن الجمل الإرشادية التي استعملها شكسبير هنا وفي مواضع أخرى شبيهة، سعياً لوصف العاصفة، كانت مقتضبة وهادئة إلى حد كبير، ولا تتناسب مع تدفق وفوضى المشاعر الأليمة والغاضبة التي تعتمل في قلب وعقل لير، والتي يعيد التعبير عنها بصور بلاغية تُناجي عناصر الطبيعة، وتدعوها للغضب والثأر له. واستنادًا إلى إرشادات شكسبير، يبدو المشهد هادئًا، ويسيطر عليه الفراغ والبرودة، إلا أنه وفق مناجاة لير، فإن ألسنة النار والبرق والرعد والعواصف تهب في كل مكان حوله. وأخذًا في الاعتبار كل التحولات الدرامية التي أوصلت الملك على شفا الجنون، في تلك اللحظة، فلا يمكن أن ينجح المشهد ما لم يتوفر فضاء دينامي يجسد كل هذا الجنون، وكل تلك الصور التدميرية المقولة على لسانه. فالفضاء الدرامي لدى شكسبير، ورغم ترك تأويله للعرض، ليس ساكنًا ولا تزيينيًا، وإنما هو معادل طبوغرافي للصراع الداخلي للشخصية، والصراع الخارجي للمسرحية، خصوصاً حينما يشير المرج المهجور في مشهد العاصفة إلى هشاشة لير الإنسانية، ويزيد الفضاء المجرد العاري من الهالة التراجيدية المهيمنة.[٣٨]

وإذا ما تمعنا في مأساة "لير" فهي ليست فقط صراعًا مزدوجًا بين ما هو داخلي، وخارجي، وإنما هي مأساة ذات حبكة خسارة مزدوجة – اجتماعية حول صراع الآباء والأبناء، وسياسية حول السلطة والنفوذ – يُضاف إليها ذلك الشعور بالوهن البدني والنفسي، وأحاسيس الألم والفقد ونكران الجميل والطمع والولاء والخيانة، وفي هذا العالم الموّار بالمعاني والنقلات، لا يمكن إنجاز كل ما سبق، ما لم يتوفر له فضاء دينامي يأخذنا في رحلة سقوط "لير" من ملك إلى متشرد، ومن أب إلى إنسان وحيد، ومن حكيم إلى عجوز على حافة الجنون والخرف، ولكأن سينوغرافيا النص ها هنا، تعكس صرخة الإنسان الأخيرة ضد الفقد والجنون والموت، ومهما كان مكان ومكانة الإنسان، فإنه حتمًا سوف يسقط تحت ضربات قدر ماكر، محققًا لمقولة الشاعر لبيد بن ربيعة (توفي ٦٦١م): "ألا كل شيء ما خلا الله باطلُ .... وكل نعيمٍ لا محالة زائلُ".

- **مختتم**

يجلو ختاماً مما سبق، أنه لا يبدأ عمل السينوغرافيا من العرض وإنما من النص وفك شفراته المرئية المعلنة والمضمرة؛ كما أن لكل نص سينوغرافيا خاصة به، كعلامات وإحالات وممكنات نصية ذات طبيعة بصرية، لكنها غالبًا لا تحظى بالدراسة والتحليل مقارنة بالاهتمام بالشخصيات والأحداث الدرامية.

ويتضح أيضاً، أن دور السينوغراف الحقيقي، لا يقتصر على توليف التقنيات البصرية والسمعية، وإنما على وعيه بالعلاقات الجمالية والدرامية بين مختلف الدوال، بل وقدرته على توليفها بانسجام واتزان، للتعبير عن سياق النص وتجنسيه الدرامي والبصري.

وغني عن البيان، أن الباحثة قد بينت، أنه ليس ثمة تعارض بين وظيفتي المخرج والسينوغراف، فكلاهما يكمل الآخر في تشييد رؤية متكاملة على الخشبة، ويمكن أن يقوم الشخص نفسه بالوظيفتين معًا، ولعل المفارقة أن الجمل الإرشادية التي استعملها شكسبير في نموذجنا الآنف البيان، سعياً لوصف العاصفة، أكدت ما سبق، واستنادًا إلى إرشادات شكسبير، يبدو المشهد هادئًا، ويسيطر عليه الفراغ والبرودة، إلا أنه وفق مناجاة لير، فإن ألسنة النار والبرق والرعد والعواصف تهب في كل مكان حوله. وأخذًا في الاعتبار كل التحولات الدرامية التي أوصلت الملك على شفا الجنون، في تلك اللحظة، فلا يمكن أن ينجح المشهد ما لم يتوفر فضاء دينامي يجسد كل هذا الجنون، وكل تلك الصور التدميرية المقولة على لسان لير على يد سينوغراف جاد وخلاق وحقيقي.

ونختم بالقول، أن السينوغرافيا لا تتحقق كفن دلالي إلا عبر أداء وظائفها الأساسية في تجنيس العرض وخلق هويته، والإشارة إلى عصره وسياقه التاريخي والدرامي، وتأثيث أفضيته، وتأطير مشهديته، وتقوية علاماته، بما يضمن عرضًا دينامًيا ذا إيقاع جاذب ومؤثر في جمهور الصالة، وتلك الوظائف التي تناولتها الدراسة لا تختص بها السينوغرافيا وحدها، دون بقية عناصر المسرح، لكن بالإمكان القول إن السينوغراف يلعب الدور الأكبر في إنجازها.

الهوامش:

١ ترجمت "الملك لير" مرات كثيرة إلى العربية من قبل مترجمين كبار مثل: إبراهيم رمزي١٩٣٣، جبرا إبراهيم جبرا ١٩٦٨، فاطمة موسى ١٩٦٩، وقد اعتمدنا على نسخة "سلسلة المسرح العالمي" لمحمد مصطفى بدوى، كما قدمت مسرحيًا في أكثر من دولة عربية ومن أشهرها نسخة من إخراج أحمد عبد الحليم عام ٢٠٠١، تمثيل يحيى الفخراني الذي أعاد تقديمها أيضًا في مسلسل بعنوان "دهشة" ٢٠١٤

٢ آثرنا استعمال مصطلح "السينوغراف" بدلًا من مصمم السينوغرافيا أو مصمم الديكور، أو المهندس، لأنه الأكثر دقة ولا يحتاج إلى استعمال أكثر من مفردة لشرحه.

٣ نديم معلا: لغة العرض المسرحي، دار المدى، بغداد، ٢٠٠٤، ص. ١٠٣.

٤ هناء عبد الفتاح: السينوغرافيا والإخراج المسرحي: وجهان لعملة واحدة، موقع الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٢/٨/٢٧.

٥ انظر باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥، ص. ٤٧٧.

٦ نديم معلا، ص٩٧

٧ كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص. ٥.

٨ انظر ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان (ناشرون)، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٢٦٦.

٩ يوسف حمدان: سينوغرافيا الجسد في المسرح، موقع الهيئة العربية للمسرح، ٦/٢/ ٢٠١٧

١٠ باتريس بافي، ص. ١٤٤.

١١ كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص. ٨٨.

١٢ انظر عيد بلبع: السياق وتوجيه دلالة النص، بلنسية للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٨، ص. ١٢٩.

١٣ نهاد صليحة: أضواء على المسرح الإنجليزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص. ٢٥ ـ ٢٨.

١٤ المرجع نفسه، ص. ٢٥ ـ ٢٨.

١٥ شكسبير: الملك لير، ترجمة محمد مصطفى بدوي، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، ط٢، يوليو ٢٠٠٨، انظر المقدمة ص. ٩.

١٦ هناء عبد الفتاح: السينوغرافيا والإخراج المسرحي: وجهان لعملة واحدة، موقع الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٢/٨/٢٧.

١٧ آن أوبرسفيلد: مدرسة المتفرج، ترجمة حمادة إبراهيم (وآخرين)، وزارة الثقافة المصرية، إصدارات المسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٦،
ص. ٨٩ ـ ٩٦.

١٨ شكسبير: ص. ٨٧.

١٩ المرجع نفسه: ص. ٨٨.

[٢٠] المرجع نفسه: ص. ٨٨.

[٢١] وصفية محبك (تأليف وترجمة): شعرية المكان والفضاء في تراجيديا شكسبير، دار مقاربات، ٢٠١٩، ص. ١٩١ ـ ١٩٢.

[٢٢] المرجع نفسه، ص. ١٩١ ـ ١٩٢.

[٢٣] شكسبير، ص. ١٠٠.

[٢٤] المرجع نفسه، ص. ١٠١.

[٢٥] المرجع نفسه، ص. ١٠٧.

[٢٦] نفسه، انظر المشهد الرابع من الفصل الثاني، ص. ١٠٠ ـ ١١٢.

[٢٧] انظر بيتر بوغاتيريف ضمن كتاب "سيمياء براغ"، ص. ٦٦، وكير إيلام، ص. ١٤.

[٢٨] شكسبير، ص. ٥٠ ـ ٥٣.

[٢٩] المرجع نفسه، ص٧١

[٣٠] المرجع نفسه، ص. ٧٨.

[٣١] انظر تحليل وصفية محبك لعلامة الكوخ، ص. ١٩٢ ـ ١٩٤.

[٣٢] شكسبير، ص١١٨

[٣٣] يان ميوكاروفسكي (وآخرون): سيمياء براغ، ترجمة أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧، ص. ٧٦.

[٣٤] آن أوبرسفيلد: مدرسة المتفرج، ص. ٨٩.

[٣٥] شكسبير، ص. ١١٣.

[٣٦] المرجع نفسه، ص. ١١٥.

[٣٧] وصفية محبك، ص. ١٨٤.

[٣٨] المرجع نفسه، ص. ٢٢، وص. ١٩١.