OPEN ACCESS
Received: 15 -05 -2025
Accepted: 03- 07-2025

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Scenographic Elements in the Play The Great Encounter

Dr. Abdulhakim Mohammed Saleh Baqis *
abdulhakim.baqis.arts@aden-univ.net

Abstract

This study investigates the scenographic elements employed in the theatrical performance *The Great Encounter*, which articulated the theme of tolerance and peace against the backdrop of war. The performance gained particular significance for merging two short plays by Ali Ahmad Bakatheer (d. 1969), reimagined in an experimental vision by playwright and director Ali Ahmad Yafiʿi, and staged on December 10, 2018, at the Hafon Theatre in Aden. The analysis highlights the major scenographic components of the production: the interplay between text and performance in terms of writing, meaning, staging, and adaptation; the scenographic space shaped by stage design, perspective, and collage techniques; lighting and sound as central auditory and visual devices; and finally, the role of actors and costumes as interrelated material elements laden with semiotic significance. The findings demonstrate that, despite limited material resources, the performance effectively mobilized available scenographic components within an experimental aesthetic, integrating visual and auditory elements in ways that enriched the semiotic depth of the staging and reinforced its core message affirming the values of tolerance and peace.

Keywords: Scenography, Semiotics, Theatrical Performance, Yemeni Theatre, Experimentation.

* Professor of Modern Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Arts, University of Aden, Yemen.

Cite this article as: Baqis, A. M. S. (2025). Scenographic Elements in the Play The Great Encounter, *Arts for Linguistic & Literary Studies, 7*(3): 90 -109 https://doi.org/10.53286/arts.v7i3.2727

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2025/05/15م
تاريخ القبول: 2025/07/03م

عناصر السينوغرافيا في مسرحية (اللقاء العظيم)

د. عبدالحكيم محمد صالح باقيس*
abdulhakim.baqis.arts@aden-univ.net

ملخص:

يتناول هذا البحث عناصر السينوغرافيا التي تضمنها العرض في مسرحية (اللقاء العظيم)، إذ لم يخل سياق العرض من الدلالة والتوظيف؛ فهو يضع فكرة التسامح والسلام في ظل أوضاع الحرب، وقد تحققت لهذا العرض أهمية خاصة، لاعتماده دمج نصين مسرحيين قصيرين لعلي أحمد باكثير (ت 1969)، صاغهما العرض المسرحي في مسرحية واحدة، وفق رؤية تجريبية، للفنان والمخرج علي يافعي، على مسرح (حافون) في مدينة عدن في العاشر من ديسمبر 2018. وقد توقف البحث أمام أبرز عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، مكونًا في مقدمة وثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول العلاقة بين النص والعرض المسرحي، من حيث الكتابة والدلالة والعرض والتوظيف، وتناول المبحث الثاني الفضاء السينوغرافي المكون من الديكورات وطريقة هندستها في المنظور وأسلوب الكولاج المسرحي، فيما تناول المبحث الثالث الإضاءة والصوت بوصفهما عنصرين رئيسين في العرض المسرحي، أما المبحث الرابع، فقد تناول جانب الممثلين والأزياء المستخدمة في العرض، بوصفهما عنصرين سينوغرافيين ماديين متلازمين حافلين بالدلالة السيميولوجية. وخلص البحث إلى أن العرض المسرحي (اللقاء العظيم) قد استثمر جيدًا العناصر السينوغرافية المتاحة، في رؤية جمالية تجريبية، تضافرت فيها العناصر البصرية والعناصر السمعية، وأنه على الرغم من بساطتها من الناحية المادية، فقد جاءت حافلة بالدلالة والتوظيف السيميولوجي الذي خدم العرض، وأبرز فكرته الجوهرية في التأكيد على قيم التسامح والسلام.

الكلمات المفتاحية: السينوغرافيا، السيميولوجيا، العرض المسرحي، المسرح اليمني، التجريب.

* أستاذ الأدب والنقد الحديث، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عدن، الجمهورية اليمنية.

للاقتباس: باقيس، ع. م. ص. (2025). عناصر السينوغرافيا في مسرحية (اللقاء العظيم)، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، 7(3): 90-109 https://doi.org/10.53286/arts.v7i3.2727

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

مقدمة:

يهدف هذا البحث إلى اختبار توظيف عناصر السينوغرافيا في عرض مسرحية اللقاء العظيم، بعد الانتقال بمكوناتها النصية للمرة الأولى من حدود النص اللغوي إلى فضاء العرض المسرحي، وفي أثناء ذلك يأتي هدف آخر، تمثل في إضاءة واحدة من التجارب المسرحية في عدن واليمن التي تعاني من تعثر تطور فن المسرح واستمراره، بسبب عوامل عديدة، منها الاقتصادي، كانعدام التمويل والاستثمار في مجال المسرح، فضلا عن غياب البُنى التحتية المسرحية المشجعة، وبسبب كثرة النزاعات والحروب والصراعات في اليمن، بوصفها أخطر العوامل السلبية تأثيرًا على تطور التجارب الإبداعية والحياة عامة، وعلى الرغم من ذلك، فحين تأتي المناسبات كالمهرجانات المسرحية -على الرغم من ندرتها أيضًا- تظهر التجارب والمهارات الخاصة المتصلة بالتمثيل والإخراج، ما يعني أن مشكلة المسرح في اليمن تكمن دائمًا في العوامل الموضوعية لا العوامل الذاتية المتصلة بالفنانين.

أما بالنسبة إلى فن المسرح في اليمن، فتاريخه عريق، وفي عدن على نحو خاص، وبحسب أهم المراجع في تاريخ المسرح في اليمن "فإن نشأته الحقيقية لم تتحقق إلا في عام 1910، عندما تكون أول فريق يمني للتمثيل في عدن.. ويرجع تاريخ أول نص مسرحي مكتوب إلى منتصف القرن السادس عشر الميلادي" (عولقي، 1983، ص 18). غير أن هذه النشأة التاريخية لم تتجاوز حدود المبادرات، ومن ثم لم تخلق سياقًا مسرحيًا دائمًا أو تراكمًا متصلًا في التجارب الإبداعية.

أما مشكلة البحث فتكمن في اكتشاف العروض والمبادرات المسرحية التي تحاول تجاوز العديد من الإشكاليات ومفارقات الواقع، كالحرب وشحة الإمكانيات المادية، من خلال استغلالها للمساحات المتاحة للعرض، في تقديم أعمال توظف التقنيات البسيطة سينوغرافيًا، وتستلهم التاريخ، وتدعو إلى قيم التعايش والتسامح والسلام.

هناك العديد من الدراسات والأبحاث عن السينوغرافيا في العروض المسرحية عربيًا وعالميًا، ما يصعب حصرها أو ذكرها، أمّا على المستوى اليمني، فليس هناك أية دراسات سابقة في موضوع السينوغرافيا في المسرح اليمني، سواء أكان على مستوى مسرح علي أحمد باكثير المنتشر في المسارح عربيًا، أم على مستوى العروض المسرحية في اليمن عامة؛ ذلك أن تعثر حركة المسرح في اليمن على نحو ما ذُكر سلفًا، كان أحد أسباب غياب النقد المسرحي التطبيقي، ومن بينه ما يتصل بالأداء والعروض المسرحية. وإذ يرتاد هذا البحثُ المجالَ الجديدَ يمنيًا، فإنه يأمل في لفت الأنظار وتسليط الأضواء على العروض المسرحية اليمنية وإبراز جمالياتها وتوثيقها توثيقًا جيدًا، كلما سنحت الفرصة لذلك.

أمّا الحدود الزمانية والمكانية لموضوع البحث، فهو يتناول العرض المسرحي (اللقاء العظيم) في عدن في مسرح (حافون) في العاشر من ديسمبر 2018. ويستعين في التحليل بالمنهج السيميولوجي؛ ذلك أن السينوغرافيا بطبيعتها تنطوي على مجموعة من العلامات والرموز والعلاقات الخاضعة للتأويل وفق نظام إشاري، يستخدمها العرض المسرحي في التعبير عن مضمونه، وفي التأثير في المتلقي، وبهذا فالسينوغرافيا والسيميولوجيا مفهومان متجاوران، وتغذي إحداهما الأخرى، فالأولى معنية بإنتاج العناصر البصرية وتوظيفها، والأخرى معنية بدلالة التوظيف البصري وتفسير شفراته وما ينطوي عليه من علامات ورموز، فضلا عن خصوبة العلامات في المسرح عامة، كونه "مجال استقصاء فريد" (إيلام، 1992، ص 6).

وقد جاء البحث في مقدمة وثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول العلاقة بين النص والعرض المسرحي، من حيث الكتابة والدلالة والعرض والتوظيف، وتناول المبحث الثاني: الفضاء السينوغرافي المكون من الديكورات وطريقة هندستها من خلال أسلوب الكولاج المسرحي، فيما تناول المبحث الثالث: الإضاءة والصوت بوصفهما عنصرين رئيسين في العرض المسرحي، أما

المبحث الرابع: فقد تناول جانب الممثلين والأزياء المستخدمة في العرض، وذلك بوصفهما عنصرين سينوغرافيين ماديين متلازمين حافلين بالدلالة السيميولوجية. وفي نهاية البحث خاتمة تضمنت أبرز الخلاصات والنتائج التي تمخض عنها البحث.

أولًا: النص والعرض

لقد جاءت بداية فعاليات المهرجان الوطني للمسرح في عدن، في ديسمبر 2018، بعرض مسرحي يحمل عنوان (اللقاء العظيم) واسم الكاتب علي أحمد باكثير، أحد رواد المسرح العربي الحديث، ومن إعداد وإخراج الفنان علي أحمد يافعي، وعلى الرغم من أن أعمال باكثير المسرحية لم تتضمن مسرحية بهذا الاسم، فقد أثار اسم المسرحية تساؤلا واستغرابًا لم أجد إجابة له إلا عند مشاهدة العرض المسرحي الذي أعده وأخرجه الفنان علي أحمد يافعي، ولعلَّ مفتاح الإجابة يكمن في استخدام كلمة (إعداد) التي أتاحت للمخرج اليافعي أن يمارس بعض المزج بين عملين مسرحيين قصيرين لعلي أحمد باكثير بأسلوب تجريبي، لن يخفيا على المتابع الجيد لمسرحياته الكثيرة منذ المشهد الأول للعرض، وهما: مسرحية (جار أبي حنيفة) ومسرحية (هكذا لقي الله).

الأولى تتحدث عن موقف تسامح ملهم في سيرة الإمام الخالد أبي حنيفة النعمان، والأخرى عن قصة اغتيال الخليفة عمر بن عبدالعزيز وعفوه عن خادمه الذي دس له السم. وهما اثنان لم يلتقيا أبدا، عاش عمر بن عبدالعزيز في القرن الأول الهجري، وعاش أبو حنيفة في القرن الثاني الهجري، لكنهما التقيا في عمل مسرحي، فكان الاسم (اللقاء العظيم) الذي لم يخل من دلالة عميقة، وقد منح العرض النصين المطويين في صفحات كتاب مسرحيات باكثير القصيرة حياة جديدة، وكما يقول إريك بنتلي "المسرحية الجيدة تعيش حياة مزدوجة، ولها شخصية تامة في كل من حياتها" (بنتلي، 1982، ص 149)، أي الحياة في النص والحياة في العرض.

إذن كيف تم هذا اللقاء، وما دلالته؟! في البدء ربما يُقرأ اللقاء بأنه اللقاء بالراحل علي أحمد باكثير، الكاتب المسرحي الذي طافت مسرحياته وشهرته العالمين العربي والإسلامي، لقاء الكاتب الكبير بمدينة عدن التي غادرها شابًا في منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، ولعله اللقاء العظيم الأول بخشبة المسرح العدني الذي ظل يعاني من عثرات كثيرة وحالات طويلة من الركود، على الرغم من الأسبقية التاريخية للمسرح في عدن، التي تزيد عن مئة عام، فأغلب الظن أنه لم تعرض مسرحية من أعمال باكثير قبل هذا اليوم، على الأقل في مهرجان مسرحي كبير، فحق إذن لهذا اللقاء أن يكون عظيمًا!. وغني عن البيان أن باكثير كتب عددًا من الأعمال المسرحية التاريخية والاجتماعية، لكنه تميز إلى جانب ذلك بكتابة المسرحيات القصيرة، إذ يُعدُّ "أول من قام بترسيخ فن المسرحية القصيرة في أدبنا العربي، ولم يسبقه أديب اهتم بهذا الجنس الأدبي، أو أنتج فيه ما أنتجه من حيث نوعية الفكر ونوعية الفن" (باكثير، 2010، ص 12). وفي جميع أعماله كان انحيازه واضحًا إلى القضايا القومية الكبرى، وإلى المضامين ذات البعد الإنساني والأخلاقي.

أمّا طريقة اللقاء ودلالته فهو بين شخصيتين تاريخيتين؛ الخليفة العادل عمر بن عبدالعزيز، والإمام المتسامح أبي حنيفة النعمان، ولكل واحدة منها قصتها ومرجعياتها التاريخية، في نصين مسرحيين يحملان قصتيهما، ينصهران في أثناء العرض في نص واحد، مزجه بذكاءٍ وإخراجٍ مسرحيٍ بديعٍ فنانٌ متمرسٌ، فجاءت مسرحية اللقاء العظيم على طريقة الاستدعاء التاريخي للشخصيات التراثية، وهو أسلوب تعبيري في الأدب والفن عامة، له عدد من تقنيات التوظيف وطرائقه، حين يُؤتى بالشخصيات التاريخية إلى الواقع المتخيل، سواء أكان في نص أدبي أم على خشبة المسرح، قصد استلهام مواقف هذه الشخصيات في مواجهة مشكلات وأسئلة يثيرها الواقع الحاضر، وذلك يتم بما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا التي يُراد نقلها إلى المتلقي (زايد، 1997، ص 120).

وفي هذه المسرحية تم استدعاء فكرة التسامح والسلام لا الانتقام، مما تجسد في مواقف هاتين الشخصيتين التاريخيتين، وخصوصًا في ظل الواقع اليمني والسياق الزمني للعرض في عام 2018، الذي أخذت تسوده الصراعات السياسية والانقسامات الحادة وخطابات الكراهية والإرهاب، بفعل التأثيرات السلبية للحرب الأهلية اليمنية الدائرة منذ 2015، وهنا مكمن الدلالة في الاستدعاء وفي توظيف موضوع التسامح والسلام الذي يحمله العرض المسرحي في مواجهة واقع الحرب والإرهاب وآثارهما التدميرية.

تُقسم خشبة المسرح إلى نصفين: أمامي وخلفي يفصل بينهما ستار شفاف، ويقسم النصف الأمامي إلى جهتين، يمين المسرح من قبل الجمهور ويساره، يبدأ العرض المسرحي أولا في نصف خشبة المسرح الخلفية، ويشاهد الجمهور من وراء الستارة الشفافة مشهد صلاة في أحد مساجد هذا الزمان، يظهر المصلون صامتين بلباسهم وهيئتهم المعاصرة، وبعد أن ينصرفوا من المسجد يلتقي اثنان بلباس قديم، تبدو عليهما آثار الانفعال والدهشة عن سبب وجودهما في هذا العصر الذي لا يعرفانه، يتحدثان، يقول الأول: أنا أبو حنيفة، ويقول الآخر: أنا الخليفة عمر بن عبدالعزيز، فيطربه أبو حنيفة بكلمات يجهل سببها، إلى أن يقول له: لقد أصبحت مثالا للعدل والتسامح في التاريخ، ويقول له: لا بد إذن من سبب لوجودنا هنا، فلنبحث عن هذا السبب، وهو سؤال مفتوح إلى المتلقي للعرض لاستخلاص الدلالة، فيمر الممثلان من خلال فتحة الستارة الشفافة إلى القسم الأمامي من المسرح باتجاه الجمهور، ما يوحي بالانتقال بالعرض من الحاضر إلى الماضي، وعندئذ ينتهي هذا المشهد الاستهلالي الذي ابتدعه المخرج، لتتوالى بعد ذلك مشاهد العرض المسرحي الأخرى.

في يمين المسرح من قبل الجمهور تعرض قصة أبي حنيفة مع جاره السكير عاصم (مشاهد مسرحية جار أبي حنيفة لعلي أحمد باكثير)، وفي يسار المسرح تعرض قصة موت عمر بن العزيز وحواره مع أهله على سرير الموت، وحديثه مع خادمه غصين الذي دس له السم في الطعام (مسرحية هكذا لقي الله لعلي أحمد باكثير أيضًا)، وبمهارة ذكية لم تخل من نزعة التجريب المسرحي في المزاوجة في العرض بين مشاهد المسرحيتين الأصل، تشبه تقنية المشهد السينمائي، تنتقل الحركة والإضاءة في المسرح في مزاوجة لنمو درامي بين الجهتين، تتحرك واحدة فتجمد الأخرى، في تناغم برع فيه الممثلون.

المشاهد التي في اليمين تقدم مجموعة لوحات ومشاهد صغيرة: بيت "عاصم"، جار أبي حنيفة وهو يغني ويترنح من الخمر، ثم غرفة لأبي حنيفة يصلها صوت جاره، ثم مجلس أبي حنيفة مع أبي يوسف تلميذه للحديث عن سبب اختفاء الجار، وبعد ذلك الانتقال إلى مجلس والي الكوفة، وجميعها تحكي قصة تسامح أبي حنيفة مع جاره السكير الذي كان يقضي الليل في الشرب والغناء، وأسلوب أبي حنيفة ومنهجه في التعامل الحسن مع جاره المؤذي، فحين يُقبض على هذا الجار يذهب ليشفع له عند الوالي، ويكون ذلك سببًا في توبته.

مسرحية بالغة الدلالة، كتبها باكثير للتأكيد على دور العالم الفقيه وتسامحه وطريقة التعامل مع المذنبين من العامة والبسطاء من الناس، كان أبو حنيفة يدعو كل ليلة لجاره، يقول له بعد أن استغرب من شفاعته له: "هذا حق الجوار يا عاصم، لا يسقطه عني أنك تعصي الله في كل ليلة، فالله وحده هو الذي يدين العباد بذنوبهم، فيغفر لمن يشاء ويعذب من يشاء.." (باكثير، 2010، ص 293). مغزى مهم في التسامح الديني، توقف عنده باكثير مليًا، وأخرجه العرض إلى جمهور المتلقين في هدوء وجمال، أدى دور أبي حنيفة الفنان علي أحمد يافعي بخبرته ومهارته في التمثيل، فيما أدى دور الجار السكير الممثل الشاب أحمد علي يافعي، وكان مذهلا في تقديم هذا الشخصية، وبناءً على دوره هذا استحق جائزة أفضل ممثل في المهرجان.

أما المشاهد التي تعرض في يسار المسرح فتحكي احتضار عمر بن عبدالعزيز، يظهر على سريره أثر تعرضه لمؤامرة الاغتيال بالسم الذي دسه له العبد "غصين"، وفيها معنى آخر من معاني العفو والتسامح واختيار السلام بدلا من الانتقام،

حين يعفو الخليفة عن العبد الذي وقع ضحية تأثير متآمرين على الحكم، عفو أراد منه حقن الدماء وتجنب الصراع على الحكم، وفي المسرحية يقول عمر بن عبدالعزيز لابن عمه مسلمة الذي يهم بقتل العبد "غصين": "ويحك يا مسلمة! إن أخذت الغلام بجريرته، فليحقنَّ عليك أن تأخذ الآخرين بجريرتهم كذلك، فلتكونن في بني أبيك فتنة لا يعلم عاقبتها إلا الله" (باكثير، 2010، ص 515). وقد أدى دور عمر بن عبد العزيز الفنان الشاب محمد اليافعي.

إن المسرحية تقدم معنى آخر من التسامح السياسي، وتحمل المسؤولية، قد يبدو الفعل الظاهر للناس أنه يسقط حقوقًا بالعفو عن الغادر، لكنه في الواقع يحقن الدماء، وينقذ من صراعات ومآس كثيرة!.

خطان دراميان لا رابط بينهما في الظاهر إلا مشهد الابتداء التأطيري الذي مهد لأحداث المسرحية، لكن الرابط يحضر بقوة في الخلاصة الجوهرية للمسرحيتين المدمجتين في العرض، حيث يكمن المغزى العميق من اللقاء العظيم، بين شخصيتين تاريخيتين مرجعيتين متسامحين يتم استدعاؤهما إلى الحاضر المثخن بالحرب والصراعات، ومن خلال قصتهما يتم استدعاء فكرة التسامح الديني والتضامن الاجتماعي في مواجهة التشدد أو العنف والإرهاب، وفكرة التسامح السياسي ومعنى العدالة التي لا تنطلق من الثأر أو الانتقام الشخصي، وإنما من مراعاة خصوصية مصالح المجتمع والأمة، وبذلك تقدم المسرحية رسالة بالغة الدلالة إلى الواقع، وإلى ما هو خارج حدود العرض المسرحي، كما أن اختيار لقاء الشخصيتين التاريخيتين في مسجد لم يخل، أيضًا، من عميق الدلالة التي تقرأ بأوجه جمالية متعددة.

مدة العرض المسرحي في حدود الساعة، وقد تميز بالتناوب والتناغم بين المشاهد التي تعرض في يمين خشبة المسرح ويسار الخشبة، وقد أتقن الممثلون أدوارهم، وجاءت بقية مكونات العرض السينوغرافية متسقة، كالديكورات والأضواء والموسيقى والأزياء، كلها بسيطة بحكم الأوضاع العامة المتسببة في شحة الإمكانيات المادية، لكنها جاءت موحية بمضمون المسرحية، وكانت فكرة الستارة الشفافة ذكية في تأدية مغزى الانتقال بين زمنين، وفي تضافرها مع تقنيات العرض المسرحي وخلفية خشبة المسرح، وكذلك التناغم في حركة الضوء التي تظهر وتحجب في تبئيرها الدال على المشاهد.

ثانيًا: الفضاء السينوغرافي

السينوغرافيا (Scenography) من المفاهيم الحديثة في المسرح التي ظهرت بسبب التطور الكبير فنون العرض والأداء، على الرغم من جذورها الممتدة في تاريخ المسرح في مختلف الثقافات، وهي باختصار شديد "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 الجمهور" (عيد، 1998، ص 5). بما في ذلك كل ما يمكن استجلابه إلى خشبة العرض المسرحي من عناصر واقعية، كالأكسسوارات، وما قد يبدو غريبًا في بعض الأحيان، كالأسلحة والحيوانات المدربة (عيد، 1998، ص 20).

أما الفضاء السينوغرافي فهو "فضاء مرئي، لأنه ينبني على أشياء مادية موضوعية أو تتحرك على الخشبة، كما أن هذا الفضاء يشمل الخشبة وهندستها، بما هي تقسيمات لمواقع تنقُّل الممثلين، أو تحريك قطع الديكور بوصفها أدوات أولا، ثم علامات دالة وواصلة" (أكويندي، 1995، ص 220)، إنها فضاء خصب بالعلامات والعلاقات والرموز التي يشترك الجميع من الناحية السيميولوجية في إنتاجيتها وتأويل رموزها، ذلك أن "السيميولوجيا لا تهتم بالكشف عن المعنى، بل تهتم [أيضًا] بنمط إنتاج المعنى عبر العملية المسرحية، التي تمتد من قراءة المخرج للنص وصولًا إلى النشاط التأويلي للمتفرج"(بافيس، 2001، ص 102).

يتشكل الفضاء السينوغرافي في مسرحية اللقاء الكبير من العديد من العناصر المرئية التي تتضافر جميعها، ومع غيرها من العناصر الأخرى سيميولوجيًا في إنتاج الدلالة، ومن ثم في نجاح العرض المسرحي، بداية من العناصر الثابتة في

مكونات بنية خشبة المسرح المغلق، المعد ماديًا للعروض المسرحية، أو المستحدثة في خدمة العرض، وتحت هذا العنوان يمكن التوقف عند الديكور والكولاج المسرحي:

1- الديكور

ويرتبط بمجموعة العناصر البصرية المادية المشكلة للمشهد باتجاه الجمهور، مما يخلق الإيحاء والتمهيد لتلقي العرض، وكل ما يسهم في فهم الأجواء والمهادات الزمانية والمكانية التي تجري فيها الأحداث، والمكونة من مجموعة العناصر المادية الثابتة القائمة المنتجة على خشبة المسرح، كالقماش والبلاستيك والكرتون والجبس والخشب، المبنية في علاقات تفاعلية فيما بينها، وترسم تفاصيل المشهد على خشبة المسرح أولًا، وتمنح المتلقي مساحة في التخيل والتفاعل ثانيًا، لاسيما في الديكورات الرمزية والتجريدية الإيحائية غير التقليدية في المسرح التجريبي، التي تستقطب انتباه المتلقي ووعيه معًا.

يفتتح العرض على ديكور منظر عام ثابت (يُنظر للصورة رقم 1)، بحسب الآتي: في الخلفية ديكور لمسجد عصري يتحرك بداخله الممثلون في مشهد الافتتاح، مؤطر بتشكيل تجريدي لمنارة في الوسط وقبتان نصف دائريتين، الخضراء في يمين المسرح والصفراء في يساره، وأرض مبسوطة بالسجاد كأي مسجد، ومن المسجد تبدأ الحركة وينطلق العرض لحظة انتهاء صلاة ما، ومن أمام المسجد تمتد ستارة بلاستيكية شفافة تقسم المسرح أفقيًا إلى قسمين: خلفي حيث المسجد، وأمامي يتكون من جهتين، في الجهة اليمنى ديكور يشير إلى جزء من منزل جار أبي حنيفة، طاولة تحت جدار مغطاة بقماش أبيض، ويبدو عليها بقايا طعام، وفي الجزء الأيسر مشهد غرفة يتوسطها سرير أبيض أشبه بقبر يرقد عليه ممثل لا يظهر إلا رأسه من تحت الغطاء الأبيض، يؤدي دور الخليفة عمر بن عبدالعزيز على فراش الموت.

الإطار العام لجدران المسرح مائل إلى السواد، ما ساعد على إبراز قطع الديكور الملونة بالأحمر والأخضر والأبيض والأصفر، ما يشير إلى تعدد الألوان في ديكور المسرحية، وفي الألبسة، كما سنرى لاحقًا، وهو تعدد يتجاوز حدود التناسق اللوني إلى إنتاج دلالة كليّة توحي بالتعدد في أفكار ومواقف الشخصيات.

صورة رقم (1)

توضح الديكور العام الثابت للمسرحية

وإجمالًا يمكن القول إن الديكور في مسرحية اللقاء العظيم قد تميز بالبساطة الخالية من التعقيد والتفاصيل كالتي تكثر في ديكورات مسرحيات المحاكاة الواقعية أو التاريخية، وإنما تم الاكتفاء بما هو رمزي تجريدي ليناسب الرؤية التجريبية التي ينطوي عليها العرض، والتي تصل المعنى المراد من المناظر والديكورات إلى المتلقي وتدعوه إلى قراءة علاماتها في سياق الخبرات والثقافة المشتركة بين المتلقي والعرض المسرحي. أليست القطعة الصغيرة من الجبن التي يستخرجها البائع على طرف

سكينة، تدل على صفيحة الجبن بأكملها؟! كما يصف "كولن ولسن" عمل الكاتب أو الفنان في أثناء انتقاء الأمثلة النموذجية من العالم الذي يريد أن يصوره (ولسن، 1986، ص 64).

2- الكولاج المسرحي

الكولاج هو فن تعشيق قطع الخشب بعضها ببعض، وهو أسلوب في الفن التشكيلي يعتمد على جمع مجموعة من العناصر المختلفة وربما المتنافرة المستخدمة في إنتاج لوحة فنية، وفي الأدب الروائي هو إدماج نصوص من خارج الكتابة الأدبية إلى داخل بنية النص وخلق علاقات تناصية جديدة (فضل، 1992، ص 332)، ويُقصد بالكولاج المسرحي "فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي" (عباس، وأسامة، 2019).

وقد شهد الكولاج المسرحي عبر تاريخه تطورات ورؤى تجريبية متعددة، يذكر من بينها تجربة بيتر بروك، الذي "وضع ممثليه في حالات نفسية مختلفة ضمن تحول مفاجئ في الأداء [...] أي أن الممثل يؤدي مشاهد مختلفة ومواقف مختلفة في الوقت نفسه" (عباس، وأسامة، 2019، ص 243).

أما الكولاج في مسرحية "اللقاء العظيم" فهو يبدأ من دمج النصين المسرحيين المختلفين، وينتهي بالأسلوب الهندسي في بناء الديكور الذي تم "تعشيق" عناصره الزمانية والمكانية المتباعدة في فضاء جديد، أي طريقة التشكيل البصري للديكور العام للعرض، المكون من مشاهد ثلاثة غير متجانسة زمانيًا ومكانيًا في الواقع المرجعي الذي تجري فيه الأحداث في إطار مشهد عام واحد، وهذا يتصل أيضًا بالمنظور ورؤيته البصرية.

والأمكنة بحسب ترتيبها في العرض: الأول مسجد يعود إلى الزمن الحاضر، زمن الجمهور، والثاني جدار منزل جار أبي حنيفة في العراق، في القرن الثاني الهجري، والثالث غرفة احتضار الخليفة عمر بن عبدالعزيز في دمشق، في الأغلب في قصر الخلافة في دمشق في القرن الأول الهجري.

أمكنة وأزمنة وأحداث وشخصيات متباعدة، ليس بينها من رابط مرجعي غير تخيل وجودها أو استدعائها في العرض المسرحي، وقد جمعها الكولاج المركب للديكور في ثلاثة أقسام متصل بعضها ببعض في فضاء مسرحي واحد، وفي عرض واحد عابر للحدود الزمانية والمكانية المرجعية، بفضل الأسلوب التجريبي للعرض المسرحي (يُنظر للشكل رقم 1).

شكل رقم (1)

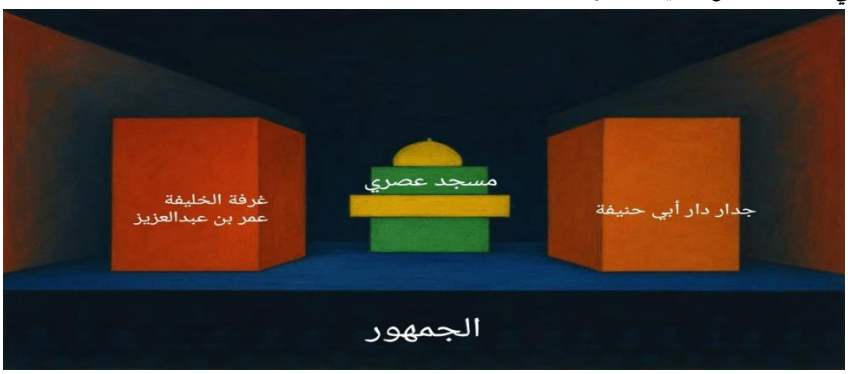
الكولاج المسرحي المركب للديكور (يمين، يسار، خلف)

على مستوى المنظور يتكون الكولاج المسرحي في منظور أفقي مثلث (يمين، يسار، خلف) (يُنظر للشكل رقم 2)، والمنظور في الفنون البصرية مصطلح يتصل بحصر مجال الرؤية أو زاوية النظر التي يُدرك من خلالها المنظر، والمقصود به نقطة ارتكاز المتلقي في إدراك المنظر العام للديكور.

أما كونه مثلثًا، فالمقصود البدء من قاعدته التي تتسع فيها المسافات، ثم تتقلص كلما نظرنا إلى العمق، فهو أشبه بالشارع الذي يتسع عند نقطة الوقوف أو الاقتراب، ويتناهى كلما ابتعدنا في النظر، إذ يحتل ديكور الماضي (جدار جار أبي حنيفة) و(غرفة عمر بن عبدالعزيز) قاعدة المثلث في الأمام، في مواجهة الجمهور، وفي رأس المثلث من جهة الخلف صحن المسجد، وهو تقسيم منطقي، إذ لا تتجاوز وظيفة المسجد المشهد الاستهلالي للعرض، لحظة الانتهاء من الصلاة وخروج المصلين، ولذلك يبقى في الظل، فيما تسلط الأضواء على القسمين في الواجهة، حيث تدور عليهما الأجزاء الأساسية من أحداث المسرحية، ووجود ديكور المسجد في رأس مثلث الديكور أو عمقه الخلفي لا ينافي القراءة السيمولوجية للمسجد بوصفه فضاءً رحميًا تأطيريًا للمسرحية، وخصوصًا أن مشهد المسجد في الخلفية سيظل ثابتًا خلال العرض من خلف الستارة الشفافة، التي تنتج هي الأخرى دلالتها السميولوجية في إطار المغزى الكلي للمسرحية في استلهام الماضي من أجل الدعوة إلى التسامح والسلام في مواجهة واقع الحرب وتشظياتها (يُنظر للشكل رقم 3).

شكل رقم (2)

المنظور الأفقي المثلث للديكور (يمين، يسار، خلف)



شكل رقم (3)

إعادة توزيع فكرة العرض المسرحي

ثالثًا: الإضاءة والصوت

1- الإضاءة

بخلاف الفنون الأخرى، عدا السينما، يجمع الفن المسرحي بين العناصر السمعية والبصرية معا، فلا يدرك العرض إلا بمدى الاشتغال عليهما، وإذا كان يمكن التخلي عن الصوت في بعض المسرحيات أو الأفلام (فن الإيماء) فلا يمكن مطلقًا التخلي عن الصورة المدركة بواسطة الضوء وحركة الممثلين الواضحة في الفضاء المسرحي، أليس المسرح هو فن الفرجة؟!، وعلى هذا الأساس يشكل الاشتغال على توزيع الأضواء وتحريكها وكثافتها وألوانها أحد عناصر الإبراز المسرحي، حتى غدا فن الإضاءة أحد المكونات السينوغرافية الرئيسة في الأعمال الدرامية عامة، وله تقنياته الخاصة.

الإضاءة في مسرحية اللقاء العظيم تعتمد توزيع الضوء الأبيض الساقط من الأعلى على قسمي المسرح الأماميين بأسلوب جزئي متناوب، وفق ثنائية الضوء والعتمة، المنفتحة سيميولوجيًا على تقاطبات دلالية بين النور/ الظلام، الحق/ الباطل، الكراهية/ التسامح... إلخ، فحين أضاء القسم الخلفي (المسجد) ظل قسما المسرح الأماميان (الجدار والغرفة) في ظلمة، وحين يُضاء القسم الأيمن يظلم القسم الأيسر والعكس صحيح، ما يعني أن المسرحية تجري في إيقاع ضوئي متناوب، يناسب الانتقال بين طرفي المسرح، فيما تبقى بقية العناصر الأخرى في المشهد الواحد تحت ضوء خافت، أي أنه لا تتم إضاءة كل أقسام المسرح في لحظة واحدة أو دفقة ضوئية واحدة (يُنظر للصورة رقم 2).

فضلا عن تسليط الضوء بأسلوب بؤري خاص على الممثلين في أثناء الحوار (يُنظر للصورة رقم 3) وهو ما أتاح للإضاءة أن تؤدي وظيفتها السينوغرافية التأويلية، إلى جانب وظيفتها التعبيرية في العرض، فضلا عن تخيّر اللون الأبيض للضوء، وتجنب استخدام أية إضاءة ملونة، قد توحي بالصخب أو الدماء أو الاضطراب، أو غيرها مما هو متصل بالعلامة السيميولوجية للألوان الضوئية الأخرى، ذلك أن اللون الأبيض يحيل سيميولوجيًا إلى النور والسلام والتسامح والصفاء والوضوح والحياة وغيرها من الدلالات الإيجابية.

صورة رقم (2)

توضح توزيع الضوء على خشبة المسرح بين الضوء والعتمة

صورة رقم (3)

توضح توزيع الضوء على الممثلين في أثناء الحوار

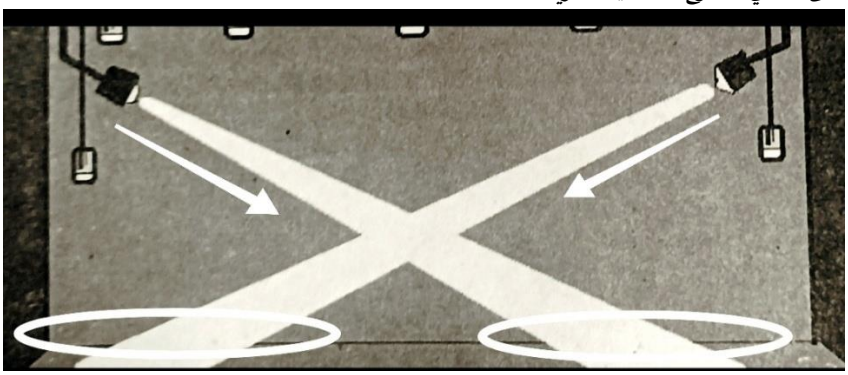
وعند السؤال لماذا اعتمدت مسرحية اللقاء العظيم على الإضاءة الجزئية الساقطة من الأعلى؟ فإن الإجابة، من وجهة نظري، تكمن في طبيعة التوليف أو الدمج النصي من قبل المخرج بين نصين مسرحيين مختلفين هما؛ (جار أبي حنيفة) و(هكذا لقي الله) فهما قصتان مختلفتان، ولكل واحدة منهما استقلالها النصي عن الأخرى، ولا رابط بينهما إلا الدلالة الكليّة (فكرة التسامح والسلام).

فحين تجري أحداث القصة الأولى، يتم تعتيم ديكور القصة الأخرى، وعند الانتقال إلى القصة الأخرى، يتم تجميد وتعتيم حركة القصة الأولى، وهكذا، في إيقاع زمني متناوب بين قسمي المسرح الأماميين، ما عدا مشهد المسجد الاستهلالي (خارج النصين الأصليين) وهو من ابتداع المخرج، فقد تمت إضاءة مكوناته بالكامل؛ لأنه مكان عام، وقصد منه بيان حركة مجموعة الممثلين (الكمبارس) التلقائية، ولحظة لقاء الشخصيتين التاريخيتين المحوريتين، واستغرابهما وتساؤلهما عن سبب قدومهما من الماضي إلى العصر الحديث.

أما طريقة الإضاءة نفسها فتتم بواسطة مصابيح علوية ثابتة، يؤدي فيها مصباحان علويان مائلان الدور الرئيس في إضاءة القسمين الأماميين من المسرح إضاءة بيضاء متعاكسة، وفق التناوب المشار إليه، فينتجان ضوءًا ساقطًا مبئرًا ما تحته، بحدود ثلاثة أمتار، يُسقط المصباح الأيمن الضوء على القسم الأيسر، ويُسقط المصباح الأيسر الضوء على القسم الأيمن، بما يتيح رؤية أوضح للممثلين والديكور من جهة الجمهور، والتعرف على الانفعالات والملامح والتعبيرات المباشرة من قبل الممثلين، وفق الشكل الآتي: (يُنظر للشكل رقم 4):

شكل رقم (4)

تبئير الإضاءة على قسمي المسرح الأماميين بطريقة متعاكسة



2- الصوت

يختلف الاعتناء بتقنيات الصوت، بما في ذلك مستويات المؤثرات الصوتية من مسرحية إلى أخرى، ولا يمكن أن نضع جميع المسرحيات من هذه الناحية على درجة واحدة، فالمسرحيات التي تعتمد على الغناء أو الموسيقى التعبيرية المصاحبة لأداء الممثلين، تختلف عن المسرحيات الذهنية التي تعتمد على اللغة وطريقة الإلقاء، حيث النمو الدرامي يتم من خلال الحوار بين الممثلين، وكذلك الحال تختلف مستويات الصوت بوصفه عنصرًا سينواغرافيًا مؤثرًا في التلقي والتعبير، باختلاف العروض المسرحية، فالمسرح الاستعراضي الصاخب بالموسيقى والأصوات والضجيج يختلف عن المسرح الصامت أو فن الإيماء في المسرح، وفي كل الأحول هناك توظيف أكيد للصوت بالحضور أو الغياب في كل الأعمال المسرحية.

ولأن مسرحية اللقاء العظيم مأخوذة من نص أدبي يمكن أن يقرأ، ويمكن أن يُشاهد أيضًا في أداء الممثلين، وطبيعة النص الأدبي للكاتب على أحمد باكثير تتجه نحو التركيز على الحوار بوصفه عنصرًا حكائيًا دراميًا قبل أن يكون عنصرًا مشهديًا، فإن هذا يُلقي على الممثلين مهمة التعبير عن المضمون.

صحيح أن المؤلف المسرحي في الأغلب الأعم لا يكتب معلومات أو توجيهات معلنة للمخرج، بما في ذلك معلومات عن الصوت، لكنه يترك الاجتهاد في ذلك للمخرج المسرحي ورؤيته الخاصة، وهنا تبرز عبقرية المخرج في توظيف مختلف العناصر السينوغرافية في الانتقال من النص إلى العرض، من السرد إلى الأداء، ومن القراءة إلى المشاهدة، ومن بينها الاشتغال على الصوت الذي يصبح علامة سيميولوجية في أسلوبه ونغمته ارتفاعًا وهبوطًا، وفي طريقة النطق وسرعته دلالات عديدة على المعاني، وكل ما يتصل بالتحول من الكتابي إلى الشفاهي، يضع أمام المخرج والممثل عددًا من الإمكانات في التعبير، فضلا عما تختزنه اللغة العربية الفصحى -بوصفها لغة للعرض المسرحي التاريخي- من إيحاءات وشفرات تتصل بطريقة الإلقاء، ويضاف إلى ذلك خبرة الممثل وموهبته، "فالصوت الجيد والمتمكن هو ذلك الصوت الذي يملك المساحات الكاملة، والذي يساعد على التصوير الصحيح لمخارج الحروف تصويرًا صوتيًا جيدًا، إضافة إلى هذا كله، يعطي التعبير الصحيح لرد الفعل الناتج من الأحاسيس الداخلية، وعن طريق الأوتار الصوتية التي تتغير موجب الحالة النفسية للشخصية من حزن وفرح" (الفارس، 2020).

ذلك أن "الممثل يتصل بالمتلقي عبر إلقاء مسرحي متنوع في الطبقة والسرعة والقوة والتركيز، ومع ازدياد عدد المؤدين في العرض المسرحي تغدو خشبة المسرح فضاءً للنغمات والطبقات والعلامات الصوتية المتباينة، تدل على وجود تعدد في المشاعر والعواطف والأحاسيس" (سهيلة، 2023، ص 302).

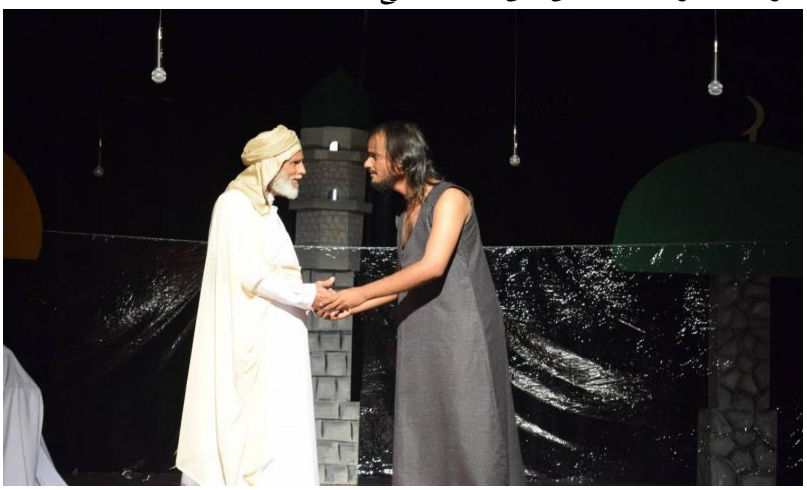
ومن أجل نقل أصوات الممثلين في المسرحية للوصول إلى أفضل درجات التعبير عن الانفعالات والأحاسيس تم توزيع اللواقط الصوتية المتدلية من الأعلى فوق رؤوس الممثلين، ما حقق وضوح الصوت ونبراته من ناحية، ووضوح مستوياته تبعًا للمسافات بين الممثلين، كالصوت البعيد والصوت القريب، والصوت الذي يبتعد والصوت الذي يقترب، مما تتطلبه مواقع الممثلين في المشاهد من ناحية أخرى.

وفي رأيي أن استخدام اللواقط الصوتية العلوية، على الرغم من أنها تقنية قد تبدو قديمة، فهي من هذه الناحية أفضل من اللواقط الصوتية المثبتة على ملابس الممثلين التي تشعرنا أحيانًا بأن الممثل يتحدث في أذن المتلقي مباشرة، وإذا ما استثنينا دقة الصوت في الأخيرة، فإنها لا تبرز المسافات البعيدة والقريبة للصوت في أثناء حركة الممثلين، مما هو متصل بالتبئيرات المكانية وزوايا المنظورات في أثناء الكلام، فللصوت منظور أيضًا.

كما أن استخدام اللواقط الصوتية المنتشرة في أعلى خشبة المسرح (يُنظر للصورة رقم 4)، إذ يضمن توزيعًا متسقًا للأصوات، فإنه في الوقت نفسه يضمن اندماج المتلقي وتركيزه على أداء الممثلين وهيئتهم في الملابس التاريخية التراثية؛ لأن استخدام اللواقط الصوتية المثبتة على ملابس الممثلين أو على حمالات يمكن أن يفسد لعبة التخييل والإيهام التي تحاول أن تنتزع المتلقي من الزمن الحاضر إلى قرون بعيدة في الماضي، أي تجنب المفارقة بين ما هو حداثي معاصر وما هو تاريخي تراثي.

صورة رقم (4)

تظهر جانبًا من اللواقط الصوتية المتدلية من أعلى خشبة المسرح



والعنصر الآخر المتصل بموضوع الصوت هو (المؤثرات الصوتية) أو الموسيقى التصويرة أو التعبيرية التي تتخلل العرض وتصاحب بدايات الانتقالات في المشاهد، وهي مقطوعات مختارة بعناية، بحيث تؤدي وظيفتها السينوغرافية، وهي مأخوذة من مقطع المقدمة الموسيقية (الحركة الأولى) من سمفونية الثلاثية المقدسة، التي أعدها الموسيقار رياض السنباطي أغنية لأم كلثوم، في 1972، وهي تنطوي على رؤية سمفونية عذبة لقصيدة صالح جودت التي تتناول المساجد المقدسة الثلاثة (الحرم المكي، المسجد النبوي، المسجد الأقصى).

أما دلالة اختيار موسيقى الثلاثية المقدسة، فلأنها تنطوي على بعد صوفي روحاني يناسب فكرة المسرحية، فضلا عن إيقاعاتها الموسيقية ذات الإيحاء بالبعد التاريخي، مما يناسب الإطار الزماني والتاريخي للأحداث والشخصيات، وكذلك مناسبتها المنظر الاستهلالي للمسرحية المبدوء بمشهد المسجد والصلاة، وطبيعة المشاهد التالية، إنها مقطوعات تبعث على الهدوء والسكينة، أو السلام الروحي في مماهاة لدعوة العرض إلى التسامح والسلام، وتنتزع المتلقي من أجواء العنف وصخب الحرب وأوجاعها إلى حالة من الهدوء والتوازن النفسي، وقد كانت سمفونية الثلاثية المقدسة ملهمة للعديد من المخرجين الذين وظفوا مقاطع عديدة منها في الدراما التاريخية ذات الطابع الإنساني، وفي العديد من الأفلام الإسلامية التاريخية (رابعة العدوية مثلا).

في المقطع الأول من المقدمة الموسيقية للثلاثية المقدسة نسمع نغمة هادئة مستوحاة من أجواء روحانية صوفية، تماثل أجواء التسبيح أو التكبير، ولكن بأصوات الآلات الوترية: الكمان والكونترباص، فيما تبدأ الإضاءة بإنارة المشهد المظلم

في عمق المسرح رويدًا رويدًا، وتستقطب في أثناء ذلك حواس المتلقين سمعيًا وبصريًا لتلقي العرض، وتنتزعهم من التشتت إلى التركيز باتجاه عمق المسرح حيث (المسجد) وبدء العرض والمشاهد.

أما الموسيقى التصويرية التي تتكرر عند بدء الانتقال بين المشاهد، فهي مأخوذة من المقدمة الموسيقية للثلاثية المقدسة نفسها، من المقطع الاستهلالي الثاني الذي يُضاف إليه في السمفونية حضور صوت الناي وبقية الآلات الإيقاعية: الطبلية والدُفية والصنوج: وعند التمييز بين إيقاعي مقطعي الاستهلال الموسيقي (مقطع بدء العرض، ومقطع بدء المشاهد) نجد الأول يوحي بالثبات والسكون والتأمل، ويؤدي وظيفة سينوغرافية تفسيرية للمشهد الإطاري الذي تفتتح به المسرحية، وأما المقطع الموسيقي الآخر (المتكرر بين المشاهد) فيوحي بالحركة والانتقالات، إيقاعات موسيقية متحركة تتجانس مع الانتقالات الإيقاعية في الحركة بين المشاهد من يمين المسرح إلى يساره والعكس.

رابعًا: الممثلون والأزياء

هما عنصران سينوغرافيان ماديان متلازمان حافلان بالعديد من الدلالات السيميولوجية على مستوى ما ينتجه الأداء والحركة والجسد واللباس والمظهر، يمدان المشاهد بالعديد من المفاتيح التأويلية لفك شفراتهما والانخراط في لعبة الإيهام وتلقي العرض المسرحي، بداية من الانفصال عن واقعه قبل الجلوس في مقاعد الفرجة، ثم الاتصال بعالم خيالي مواز تدور أحداثه على خشبة في مكان مغلق لكنه منفتح على التخييل والتأويل.

فالتعبيرات المرتبطة بالجسد حقل واسع وخصب من الناحية السيمولوجية، والتمثيل أحد أوجه هذا الحقل الكبير، كما أن للأزياء نظامها السيميولوجي الخاص الذي يحيل إلى الهويات الاجتماعية والثقافية والتاريخية.

1- الممثلون

تُولي الاتجاهاتُ السيميولوجيةُ الممثلَ أهميةً كبيرة، وهو "على حد تعبير فلتروسكي، الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات" (إيلام، 1992، ص 16). منها ما يمكن إدراك علاماته الظاهرة المباشرة، ومنها ما يمكن تأويل علاماته في الأداء الذي يخلق دلالات غير ظاهرة لأشياء غير متحققة ماديًا في معمارية الديكورات المسرحية، أو ما يطلق عليه "إنتاجية العلامات" كالإيهام بحركة السباحة أو السير في الخنادق أو النيران أو تسلق الأماكن الشاهقة وغيرها مما يخلق تصورًا بوجودها من خلال حركات الأداء الإيحائي (إيلام، 1992، ص 24).

وفي مستوى آخر يخلق الممثلون الجيدون حياة مضاعفة للأعمال الأدبية الدرامية، "فإذا نحن في الرواية نشق طريقنا إلى مشاعر الشخص بالخيال، فإننا في المسرح نلتقيها لحمًا وعظمًا، فهذا الممثل، لاعب الدور، مجسد أمامنا ونتقبله عن طريق الحواس" (بنتلي، 1982، ص 165)، ويصبح الممثل وجسده علامة سيميولوجية لشخصيات مرجعية بعينها، ذلك أن التقبل المتخيل يوشك في بعض الأحيان أن يخلق صورة ذهنية ثابتة عند بعضنا لشخصيات من الدراما الواقعية أو الدراما التاريخية، تتقاطع فيها صورة الممثل بالشخصية المرجعية، بفضل درجات الإتقان والتقمص والتأثير، ويكفي أن نضرب مثلا، بالفنان محمود مرسي في دور السيد أحمد عبدالجواد في ثلاثية نجيب محفوظ ليوسف مرزوق، والفنان عبدالله غيث في دور حمزة في فلم (الرسالة) لمصطفى العقاد، وسلوم حداد في مسلسل (الزير سالم) لحاتم علي.

إذن الركيزة الأساسية في المسرح والدراما بشكل عام تكمن في الأداء الكامل للممثلين الجيدين ودورهم في نجاح العرض المسرحي، وانتزاع المتلقي من مقاعد الفرجة إلى الاندماج في لعبة التمثيل والتخييل، فقد يتم الاستغناء عن بعض عناصر السينوغرافيا، أو الاعتماد على أداء الممثل فقط، بحسب مفهوم المسرح الفقير عند غروتوفسكي، ما يتطلب من جهة الممثلين كفاءة عالية تترجم في أثناء العرض في أداء متكامل متناسق بين المهارات اللغوية والمهارات الحركية المتصلة بالجسد وعلاماته السيميولوجية، ومن المعلوم "أن الأعمال المسرحية العظيمة جميعًا في شتى العصور وسائر البلدان، تتطلب هذا الأداء المتكامل، وليس هناك ممثل جيد لا يجيد استخدام جسده وصوته ووجهه في وقت واحد" (دوت، 1995، ص 199).

يؤدي الممثلون في مسرحية اللقاء العظيم أدوارَ ثمان شخصيات، موزعة بالتساوي بين قسمي المسرح وقصتيه، في الطرف الأيمن يتحرك الممثلون الأربعة بأدوار: (عاصم الشاب الطروب السكير، الإمام أبي حنيفة، أبي يوسف، الأمير)، وفي الطرف الأيسر يظهر أربعة ممثلون بأدوار: (عمر بن عبدالعزيز، وزوجته فاطمة، وابن عمه مسلمة، وخادمه غصين).

قد يبدو العدد المتساوي بين القسمين لافتًا، لكنه جاء بالمصادفة، إذ جاءت كل مسرحية من المسرحيتين القصيرتين مكونة من أربع شخصيات فقط، إذا ما استثنينا شخصية الجندي في مسرحية (جار أبي حنيفة) لأنها هامشية. يتميز أداء الممثلين في القسم الأيمن بالاعتماد على الحركة وإظهار الانفعالات والتعبيرات الجسدية، فيما يظهر الممثلون في الطرف الأيسر في حالة أقرب إلى السكون، وهم يتحلقون حول السرير، والاعتماد على إظهار الانفعالات والتعبيرات بواسطة الإلقاء، وفي المسرحية بشكل عام يظهر الأداء اللغوي المتقن للشخصيات وهي تتحدث باللغة العربية الفصحى، بحسب النص المسرحي، الذي يمكن تصنيفه في شكل المسرحيات التاريخية.

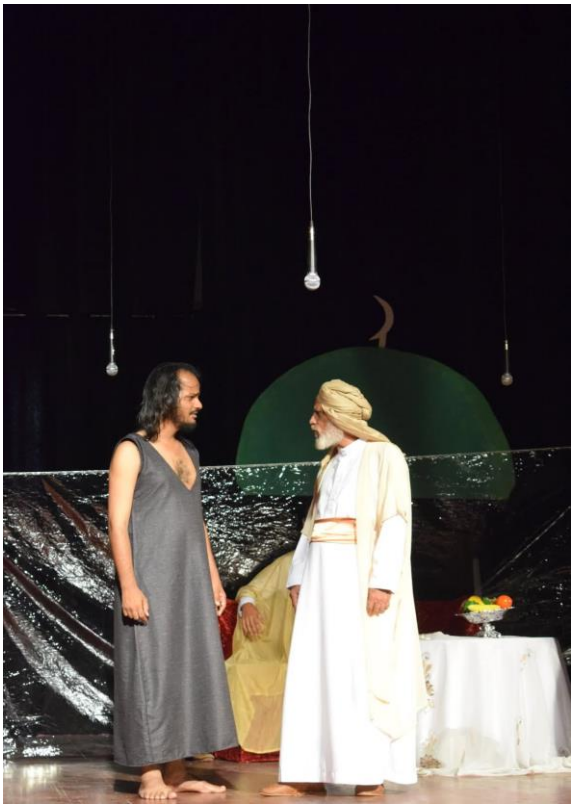
وقد اتسق الحوار في الأغلب الأعم في مشاهد المسرحية بين ممثلين اثنين، ولم يخل من التقاطب، وهذا الممثلان هما: (أبو حنيفة/ أبو يوسف، أبو حنيفة/ الأمير، أبو حنيفة / جاره السكير عاصم..)، و(عمربن عبدالعزيز/ وفاطمة ومسلمة (بوصفهما طرفًا في الموقف والحوار)، عمر بن عبدالعزيز/ الخادم غصين) ويحضر في أثناء ذلك تقاطب للخطابات،ومن خلال وضعية الممثلين على خشبة المسرح، حيث الحركة والتجدد وتغير وضعيات الممثلين والمنظورات في الجهة اليمنى (حياة)، يقابلها سكون وثبات في وضعيات الممثلين والمنظور، وتحلقهم حول سرير الخليفة المحتضر في الجهة اليسرى (موت).

ووفق هذا التقاطب ،أيضًا، كان الأداء الجسدي الواضح لكل من ممثل دور أبي حنيفة الذي تميزت سيماه الجسدية بعلامات الوقار والهيبة والحركة المتسقة مع البعد النفسي والفكري والاجتماعي للشخصية، وممثل دور الشاب السكير عاصم الذي ظل مترنحًا وزائغًا، وتبدو ملامحه في اضطراب وتشوش، يتضح ذلك من قدميه الحافيتين، وشعره الطويل المبعثر، وطريقة حركة اليدين وهيئة الرقبة والأكتاف وتعابير الوجه وحركة الرأس، وغير ذلك مما يبرز سيماه الجسدية التي تدل على التشوش والاضطراب النفسي والذهني (يُنظر للصورة رقم 5).

ومجمل هذه التقاطبات تدل على تعدد وجهات النظر، أو التعدد الصوتي، وفق المفهوم الباختيني، إذ يمثل كل صوت في (اللقاء العظيم) طبقة أو فئة أو خطابا، في مواجهة الصوت الآخر.

صورة رقم (5)

تظهر سيميولوجيا التعبيرات الجسدية في أثناء الحوار



2- الأزياء

الأزياء التي تُظهر هيئة الممثلين أمام الجمهور هي أهم عناصر الإبراز السينوغرافي المؤثر في تلقي العرض المسرحي، وهي أشبه ببطاقة التعارف الأولى بين الممثل والمتلقين، إنها أولى العلامات السيمولوجية التي يتطلب من الجمهور قراءة شفراتها والولوج إلى عالم المسرحية من خلالها، ونجاحها يرتبط كليًا بخبرات ووعي المخرج وفريقه العامل في التصميم بطبيعة الشخصيات في النص أولا، وبالسياقات الثقافية والاجتماعية والترميزية ثانيًا.

فاللباس يحيل إلى الهويات المرجعية، وخصوصًا في الأعمال ذات البعد الواقعي أو التاريخي، "فالأزياء واحدة من العلامات التي تربط بين شكل العرض المسرحي وبين مضمونه، ولذا يجب أن تتسم هذه العلامة بوضوح الدلالة وانفتاحها على التفاعل مع العلامات الأخرى لتعزيز البعد الرمزي للعرض المسرحي" (حبيب، 2011، ص 530).

الأزياء في مسرحية اللقاء العظيم تراثية تنتمي إلى الماضي القديم، بوصفها مسرحية استدعاء تاريخي، ويعود موضوعها إلى عصور تاريخية سالفة، إلى القرن الثاني الهجري وما قبله (عدا أزياء الممثلين الهامشيين العصرية في المشهد الاستهلالي التأطيري للدلالة على الحاضر، حيث ملابس الجنز والتيشرت، والقمصان والبناطيل الحديثة)، فكان من الطبيعي

أن تنقلنا رؤية الأزياء إلى الماضي، حتى قبل أن يتحدث الممثلون وتتحدد طبيعة الشخصيات وهوياتها على مستوى المكان والزمان، وهي صورة مطابقة للأزياء والملابس التراثية التي نألف رؤيتها في الأعمال الدرامية التاريخية، المكونة من الأثواب والجلابيب والعمائم والبُرد والأحزمة والنعال، وكل ما ينتمي إلى الماضي (يُنظر الشكل رقم 5).

شكل رقم (5)

يظهر طبيعة الأزياء التاريخية التراثية

أما الدلالات التي تنتجها الأزياء التاريخية التراثية في المسرحية، فتفهم من خلال سيميولوجيا الشكل واللون، وتناغمها مع أداء الممثلين وبقية العناصر السينوغرافية في المسرحية، ذلك "أن أي شيء يسمح للمتلقي بتشكيل صورة، أو ما شابه ذلك عن الموضوع الممثل، يكون قد قام بدور تابع إيقوني" (إيلام، 1992، ص 42).

وحسبنا أن نكتفي بالإشارة إلى زي الممثلين لدوري أهم شخصيتين محوريتين، تميزتا بحضور طاغ على خشبة المسرح: الإمام أبو حنيفة وجاره الشاب السكير عاصم، حيث التقاطب في الأزياء على المستوى الشكلي يناسب طبيعة الشخصيتين وأبعادهما النفسية والاجتماعية، فالملابس التي يرتديها الممثل في دور أبي حنيفة تبدو مكتملة، وتظهر علامات الوقار والنضج والزهد، ويحتل اللونان الأبيض والأصفر فيها مساحة كبيرة، إنها ثياب بسيطة خالية من الزركشات والأكسسوات المعتادة في بعض الملابس التاريخية التراثية، تستر كل جسده وتمنحه علامات النضج والسكينة والمكانة الاجتماعية؛ لونان حِدِّيَّان يحيلان في الثقافة إلى الوضوح والصفاء والنقاء، وإلى السكينة والسلام.

فيما يرتدي الممثل في دور الشاب السكير عاصم ثوبا رماديا بسيطا لا يستر كل جسده، والرمادي في سيميولوجيا الثقافة لون غير حدِّي، ومتحرك في الاتجاهين؛ بين الأبيض والأسود، بين الموجب والسالب، وقد تعمد المخرج أو المصمم السينوغرافي أن يكشف عن صدره وأعلى جسده، حيث الرأس والشعر الطويل المشتت، وبروز الكتف والعضلات، فضلا عما يوحي بصخب الشخصية وحركتها واندفاعها، وعلامات الزهو والفتوة.

وجميع هذه التقاطبات في الأزياء على المستوى الشكلي والزماني تم توظيفها في بناء سينوغرافي يخدم الرؤية الكليّة أو المضمون الذي تقدمه المسرحية (يُنظر للصورة رقم 6)، في الدعوة إلى قيم التسامح الديني والاجتماعي، وفهم الآخر المختلف وقبوله، والدعوة إلى قيم السلام والعدل وتجنب العنف وأشكال الانتقام (ينظر أيضًا الشكل رقم 3).

صورة رقم (6)

الممثلون المحوريون والهامشيون في أزيائهم التاريخية والعصرية

النتائج:

توصل البحث إلى الآتي:

1. يحمل العرض المسرحي رسالة تعزز من قيم التسامح والسلام في مواجهة الحرب وخطابات الكراهية والتطرف والصراعات التي أنتجتها الحرب الأهلية الدائرة في اليمن منذ 2015.
2. لم تحل مشكلات تعثر حركة المسرح في اليمن من ظهور كفاءات في الرؤية الإخراجية والتجريبية متى ما توفرت الفرصة المناسبة لتقديم عروض مسرحية متميزة.
3. استثمر العرض المسرحي (اللقاء العظيم) مختلف عناصر السينوغرافيا المتاحة، وفق رؤية إخراجية جمالية لم تخل من التجريب.
4. بساطة تصميم الديكورات والأزياء والإضاءة مع عمق دلالتها الإيحائية ووظيفتها السميولوجية.
5. تأثير المنظور الهندسي المسرحي للديكور في تركيب الكولاج المسرحي في استقطاب المتلقين وتفاعلهم في التخييل وسلاسة الانتقالات الزمانية والمكانية.
6. دور الممثلين المتميز في الأداء وتوظيفهم لسيميولوجيا الجسد والصوت ومهارات الإلقاء والتواصل.
7. تم تحقيق التوازن في توظيف عناصر السينوغرافيا البصرية والسمعية سيميولوجيًا بما يخدم الدلالة الكلية أو المغزى العام للمسرحية، في الدعوة إلى التسامح والسلام.

التوصيات:

1. خلق مساحات وبيئات متعددة للعروض المسرحية، وتشجيع التجارب في الابتداع والابتكار والتجريب.
2. قيام المؤسسات الثقافية الرسمية بتوثيق العروض المسرحية تقنيًا، وتوفير قاعدة بيانات خاصة بها على مستوى اليمن.
3. استلهام التراث المسرحي لكبار الكتاب وتقديمه في أساليب إخراجية جديدة.

4. الوعي بأهمية عناصر السينوغرافيا وتوظيف المتاح منها في إنتاج رؤى جمالية ترفد التجربة المسرحية اليمنية بالعديد من الابتكارات والإبداعات.
5. تطوير المهارات والخبرات المسرحية من خلال مواكبة التطورات التقنية والجمالية في مجال السينوغرافيا، وتأهيل المشتغلين بها، وإقامة الدورات والبرامج المتخصصة في تصميم الديكورات وصناعة المشاهد.

المراجع:

أكويندي، س. (1995). علاقة النص بالعرض المسرحي، *مجلة فصول، 13* (4)، 219 - 232

إيلام، ك. (1992). *سيمياء المسرح والدراما* (رئيف كرم، ترجمة)، المركز الثقافي العربي.

بافيس، ب. (2001). قضايا السيميولوجيا في المسرح (محمد العماري، ترجمة)، *مجلة علامات*، المغرب، العدد (16) 2001، 102 - 109

باكثير، ع. أ. (2010). *المسرحيات الإسلامية القصيرة*، مكتبة مصر.

بنتلي، إ. (1982). *الحياة في الدراما* (جبرا إبراهيم جبرا، ترجمة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

حبيب، ح. ظ. (2011). الترميز في سينوغرافيا العرض المسرحي، *مجلة كلية التربية الأساسية*، (72)، 519 - 541.

دوت، ج. (1995). التعبير الجسدي للممثل (حمادة إبراهيم، ترجمة)، *مجلة فصول، 14* (1)، 199 - 208.

زايد، ع. ع. (1997). *استدعاء الشخصيات التراثية*، دار الفكر العربي.

سهيلة، ب. (2023). الممثل صانع الأداء المسرحي، *مجلة النص، 10* (1)، 294 - 306.

عباس، م. وأسامة، م. (2019). الكولاج وتطبيقاته في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي، *مجلة بابل للعلوم الإنسانية*، *27* (2)، 239- 258.

عولقي، س. (1983). *سبعون عامًا من المسرح في اليمن*، وزارة الثقافة والسياحة.

عيد، ك. (1998). *سينوغرافيا المسرح عبر العصور*، الدار الثقافية للنشر.

الفارس، ج. (2020). الصوت والإلقاء ولغة الجسد في المسرح، *مجلة الفنون المسرحية*، (9)، 23 - 39.

فضل، ص. (1992). تقنية الكولاج الروائي، *مجلة فصول، 11* (2)، 332 - 339.

ولسن، ك. (1986). *فن الرواية* (محمد درويش، ترجمة). دار المأمون.

References

Aquindi, S. (1995). The relationship between text and theatrical performance. *Fusul Journal*, 13(4), 219–232.

Elam, K. (1992). *Semiotics of theatre and drama* (R. Karam, Trans.). Arab Cultural Center.

Pavis, B. (2001). Issues of semiology in theatre (M. Al-'Amari, Trans.). *'Alamat Journal*, 16, 102–109.

Bakathir, A. A. (2010). *Short Islamic plays*. Maktabat Misr.

Bentley, E. (1982). *Life in drama* (J. I. Jabra, Trans.). Arab Institute for Studies and Publishing.

Habib, H. Z. (2011). Symbolism in the scenography of theatrical performance. *Journal of the College of Basic Education*, (72), 519–541.

Dott, J. (1995). The actor's bodily expression (H. Ibrahim, Trans.). *Fusul Journal*, 14(1), 199–208.

Zayed, A. A. (1997). *Reviving heritage characters*. Dar al-Fikr al-'Arabi.

Souhaila, B. (2023). The actor as a performance maker. *Al-Nass Journal*, 10(1), 294–306.

Abbas, M., & Osama, M. (2019). Collage and its applications in the scenography of Iraqi theatrical performance. *Babel Journal for Humanities*, 27(2), 239–258.

'Awlaqi, S. (1983). *Seventy years of theatre in Yemen*. Ministry of Culture and Tourism.

Eid, K. (1998). *Scenography of theatre through the ages*. Al-Dar al-Thaqafiyyah li al-Nashr.

Al-Faris, J. (2020). Voice, recitation, and body language in theatre. *Journal of Theatrical Arts*, (9), 23–39.

Fadl, S. (1992). The technique of novelistic collage. *Fusul Journal*, 11(2), 332–339.

Wilson, K. (1986). *The art of the novel* (M. Darwish, Trans.). Dar al-Ma'mun.