جماليات توظيف السينوغرافيا في العرض المسرحي " ع الرصيف" أنموذجا.

إعداد

شرين جلال محمد أحمد الطنطاوي

أستاذ المسرح المساعد

كلية التربية النوعية جامعة طنطا

مجلة بحوث التربية النوعية ـ جامعة المنصورة

عدد (٨٣) ـ مايو ٢٠٢٤

جماليات توظيف السينوغرافيا في العرض المسرحي " ع الرصيف" أنموذجا.

إعداد

أ.م.د/ شرين جلال محمد *

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى التعرف على جماليات توظيف السينوغرافيا في العرض المسرحي "ع الرصيف" للمخرج جلال الشرقاوي، حيث عملت السينوغرافيا عن طريق تكامل عناصرها على إثراء الحركة المسرحية وازدهارها، بعدما صارت الداعم الأكبر للمخرجين في بلورة رؤيتهم الفنية وصياغتها ضمن قيم جمالية وبصرية مبهرة، وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي منهجا لتحليل العرض المسرحي، وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها: عملت السينوغرافيا على التأثير في المتلقي عن طريق الإبهار البصري المتشكل من خطوط وألوان وأشكال وحجوم وقيم ضوئية وغيرهم داخل العرض المسرحي، كما جاءت السينوغرافيا في عرض "ع الرصيف" حاملة للكثير من المضامين والمدلولات، لأنها أهم مقومات الخطاب البصري، فنجحت في إبراز الجوانب الفنية والجمالية في العرض، وحقق الزي أثره البصري المرجو منذ اللحظة الأولى لظهوره على خشبة المسرح في مسرحية " على الرصيف" بما أحدثه من تعددية وتنوع، ومسايرة للأحداث، فأضفى بعدا جماليا بما خلقه من دلالات ميزت كل شخصية، وجاءت الموسيقى في عرض مسرحية" على الرصيف" معبرة عن أغوار النفس الإنسانية وكأنها لغة منطوقة، فنجحت في التعبير عن حالات التي لا يمكن البوح بها إلا من خلالها، فضلا عن إبرازها للأداء التمثيلي، وعمل المخرج على خلق وحدة تكاملية بين السينوغرافيا والأداء الصوتي، هادفا لخلق بنية تركيبية تكاملية بين الأنساق السمعية والبصرية لتحقيق دلالاته، ما أسهم في صبغ الدلالات الفكرية والفنية بصيغ جمالية، كذلك حفل عرض مسرحية " على الرصيف" بالكثير من المفردات السينوغرافية، والتي ساهمت في إبراز الأداء التمثيلي عن طريق الاختزال والعفوية، فعملت على توصيل المعنى بأقل جهد من الممثلين.

المقدمة:

لقد حظي المسرح المعاصر في الآونة الأخيرة بتطور كبيرا في كافة المجالات بخاصة التكنولوجي منها، وكان لمعمار المسرح والسينوغرافيا نصيبا كبيرا من هذا التطور، فظهرت أثاره الإيجابية في نماء حركة الإبداع والعطاء المسرحي، وازدهرت جماليات السينوغرافيا بشكل لافت، ساعدها في ذلك إمكانيات وتجهيزات حديثة، متخذة من الإضاءة والديكور والموسيقى والزي والإكسسوارات وجميع مكونات الصورة المرئية والمسموعة منطلقا لخلق عرض مسرحي يحقق المتعة

* أستاذ المسرح المساعد بكلية التربية النوعية جامعة طنطا

والإبهار، ويسهم بشكل فعال في إيصال رسالة النص وأفكاره، لتستفز قدرات وملكات المتلقي ليعمل عقله وفكره في العرض.

ذلك أن العرض المسرحي لا يتكامل خطابه بالدلالة اللغوية فحسب، بل بتفاعله مع بقية العناصر المسرحية، وبين المتلقي الذي يتفاعل مع الحركة البصرية واللغوية، فالأعمال المسرحية تحتاج إلى حركة تتفاعل وتنسجم مع الألوان في تحليل الإبداعات التشكيلية وبناء الصورة المرئية. (خالد حفصة،٢٠١٩، ١)

فغدت السينوغرافيا اليوم من العناصر الأساسية التي تمتلك الزمام بجدارة لإنجاح العروض المسرحية، لاشتمالها على جميع العناصر المطروحة على خشبة المسرح، فضلا عن العناصر السمعية، هادفة لخلق إطار ما، فتجعل العرض المسرحي كلوحة فنية تشع جمالا تزينها الحركات التمثيلية، ما يجعل المتلقي يندمج بعينه ووجدانه صوب التكوينات ومفردات الإنشاء المشهدي، وهو ما يجعل من الصعب تصور العرض المسرحي خاليا من الطاقات الجمالية والمضافة إليه بفعل التقنيات الحديثة في المدرك التشكيلي المتحرك (إيمان السعيد التهامي، ٢٠١٨، ٦٩٧)

وتتأتى جماليات سينوغرافيا العرض من خلال ما تحققه منظومة خطابه من تمثيل وأزياء ومؤثرات موسيقية ومكياج وديكور وإضاءة وملحقات و... من خلق إبداعي، وبما تنشئة من تكوينات معتمدة على تطويع الخامات، وابتكار التشكيلات، وبما تحمله من علامات ودلالات وإشارات رمزية، لتفسح المجال أمام المتلقي للخوض في غمار القراءات المتعددة، ذلك أن العرض يحمل عدة معاني واتجاهات مختلفة بوصفه شفرات، فتكامل عناصره بواسطة السينوغرافيا لتحقق سلامة التأويل. (حيدر جواد العميدي، ٢٠١٤، ٢٣).

وما كانت جميع عناصر السينوغرافيا لتحقق الأثر المرجو منها وحدها، ذلك أن التقنيات الفنية والتكنولوجية لا تسهم في إبراز جماليات العرض إلا من خلال رؤية فنية ثاقبة تعمل على تناغم جميع عناصر العرض المسرحي، ولن يتأتى ذلك إلا من خلال رؤية المخرج وتنفيذها بيد مصمم السينوغرافيا، فنجاح العرض هو نتاج لتضافر جميع العاملين فيه، مع حسن توظيف تقنياته.

ولإبراز مظاهر الجمال في العرض المسرحي يتطلب ذلك قدرا كبيرا من الإدراك والتركيز لاستيعاب مكوناته، بعدما صارت الطفرات التكنولوجيا الحديثة أكثر تأثير وفاعلية فيه، ولعبت الدور الرئيس في إبراز جوانبه الجمالية مستعينة بسينوغرافيا العرض المسرحي.

مشكلة البحث (Research Problem):

إن العروض المسرحية تعتمد في جوهرها على اللغة البصرية في تكوين جوانبها الإدراكية والجمالية، والتي تتضافر جميعها لشحذ المتلقي لفهم الأحداث، هادفة لإبراز جماليات التكوين الفني، والتي تنبنى عليها الصورة المرئية، وهو ما يعرف بالسينوغرافيا، ويعد نص المؤلف المسرحي هو المنطلق الفكري الأول الذي يتناوله المخرج، ويبني عليه رؤاه، مجتهدا في تحقيق مبتغاه، فمهمته أن

يحييه وجعله منطوقا داخل العرض، ولن يتأتى ذلك إلا من خلال تقنيات فنية ومصممين يتنافسون من أجل دعم العرض، يجتهدون في تحقيق رؤيته، معتمدين على كافة الإمكانيات المتاحة لديهم.

والمخرج بوصفه قائد العمل، تنبع رؤيته الإخراجية من خبراته وأحاسيسه الوجدانية والتي يوظفها بمهارة لتحقيق رؤيته، شريطة ألا يتعارض مع رؤية المؤلف، لذلك يجب أن تتكامل رؤيتهما لإنجاح العرض المسرحي وإيصال فكرته، فتتسع مسئوليته لتشمل العرض بكافة تفاصيله وجوانبه، وهو ما يفرض عليه أن يكون ملما بأدوار جميع العاملين معه في العرض، فيطرح المخرج عليهم أفكاره ورؤاه كل حسب تخصصه، ليعملوا مجتهدين على تجسيد رؤيته طوال مدة العرض، مستعينين بجميع إرشادات نص المؤلف، ومن هنا برز دور المصممين في إبراز فكرهم وثقافتهم لتحقيق التكامل الفني، عن طريق المقاربة البصرية وجمالياتها بينهم وبين رؤية المخرج عبر المؤثرات البصرية جماليا وتقنيا. (ناجد جباري علي، غسان هاشم أحمد، ٢٠١٨، ٦٥٥).

وقد رافق هذا التطور في أفكار المصممين ورؤاهم تطور تكنولوجيا باستخدام أجهزة حديثة ساهمت بشكل كبير في إبراز العرض، وعملت على تكامل الصور الجمالية فيه لتحقق المتعة والإبهار للمتلقي.

وبالرغم من أهمية عناصر السينوغرافيا وأثرها في العروض المسرحية المصرية، إلا أن توظيفها لم يحظ باهتمام منهجي علمي مدروس يتناسب ومكانتها ودورها في أغلب تلك العروض، ومن هنا تتبلور مشكلة الدراسة في الإجابة عن التساؤل الرئيس التالي:

- **ما جماليات توظيف عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي المصري؟**

تساؤلات الدراسة:

وينبثق من هذا التساؤل الرئيس عدة تساؤلات فرعية:

١. ما ماهية السينوغرافيا ودلالاتها؟ وما عناصرها الفنية؟
٢. كيف استطاعت السينوغرافيا أن تعيد تشكيل الفضاء المسرحي جماليا في عرض"ع الرصيف" ؟
٣. هل نجحت السينوغرافيا في تشكيل صورة بصرية في العرض المسرحي ع الرصيف؟
٤. ما دور عناصر السينوغرافيا في إبراز فكرة العرض المسرحي "ع الرصيف" ؟
٥. هل حققت السينوغرافيا أهدافها في عملية التفعيل والتلاقح والترابط بين تشكيلية
٦. الصورة المرئية والعرض المسرحي استنادا إلى مكوناتها الأساسية؟
٧. هل ساهمت السينوغرافيا والتقنيات الحديثة في تدعيم القيم الجمالية في العرض
٨. المسرحي "ع الرصيف"؟

أهداف البحث (Research Objective):

١. الكشف عن جماليات توظيف عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي المصري.
٢. التعرف على ماهية السينوغرافيا ودلالاتها وعناصرها الفنية.
٣. الكشف عن مقدرة السينوغرافيا في إعادة تشكيل الفضاء المسرحي جماليا في عرض" ع الرصيف".
٤. إبراز دور السينوغرافيا في إعادة تشكيل الصورة البصرية في العرض المسرحي" ع الرصيف".
٥. التعرف على عناصر السينوغرافيا في إبراز فكرة العرض المسرحي "ع الرصيف".
٦. الوقوف على أهداف السينوغرافيا في عملية التفعيل والتلاقح والترابط بين تشكيلية الصورة والعرض المسرحي استنادا إلى مكوناتها الأساسية.
٧. رصد مساهمة السينوغرافيا والتقنيات الحديثة في تدعيم القيم الجمالية في العرض المسرحي "ع الرصيف".

أهمية البحث (Research Significant):

١. تأتي أهمية الدراسة من أهمية الموضوع الذي تتناوله وهو جماليات توظيف السينوغرافيا في العرض المسرحي "ع الرصيف" في تكوين الصورة البصرية وما ينبع عنها من دلالات مرتبطة بفكرة النص، لإبراز جوانبه الجمالية وتوضيحها، بالإضافة لوظيفته الفكرية والدرامية بما يتوافق والهدف المرجو منه لدى المتلقي، لإحداث التواصل والتفاعل مع مفهوم وخطاب العرض.
٢. تناولت هذه الدراسة موضوعا جديدا قد يفيد المهتمين في مجال البحث العلمي واستكمال دراسات أخرى عديدة، كما يمكن أن يفيد العاملين في مجال المسرح من كتاب ومخرجين وفنيين عبر تسليط الضوء على الأبعاد الجمالية في السينوغرافيا المعاصرة.
٣. تسليط الضوء على أهمية التقنيات الحديثة ودورها في العروض المسرحية، وما تحدثه من وظائف جمالية إضافة إلى آثارها الدرامية والنفسية والدلالية.

عينة البحث (Research Sample):

- اختارت الباحثة عينة الدراسة العرض المسرحي " ع الرصيف" تأليف نهاد جاد، وإخراج جلال الشرقاوي والمقدم على مسرح الفن، عام ١٩٨٧م بالطريقة القصدية واتخذتها أنموذجا للتحليل للمسوغات الأتية:
- حفل عرض مسرحية "ع الرصيف" بتعدد القراءات، وبذلك يدخل في الدائرة الجمالية للعمل الفني لتوفر عناصر الجذب الجمالي والمثير البصري لفضاء سينوغرافيا العرض في تحقيق هدف البحث.
- جاء عرض "ع الرصيف" معتمدا على الرمز والتشفير، ما أفسح المجال أمام المتلقي للتأمل وإعمال عقله وفكره في كل ما يقدم له.

- حفلت سينوغرافيا العرض بالكثير من القراءات والدلالات والصور، ما مكن الباحثة من التحليل والقراءات الدلالية والتعمق فيها.

منهج البحث (Research Methodology):

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، من حيث وصفه الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض المسرحي بكافة عناصره البصرية والسمعية، وما أوجدته سينوغرافيا العرض من جماليات فنية عند قراءتها وتحليلها وصولا لتحقيق أهداف البحث، والكشف عن الحقائق العلمية والموضوعية التي تبنى على أساسها المرتكزات التصميمية وعناصر الجذب البصري.

الإطار المعرفي للدراسة:

ماهية السينوغرافيا ودلالاتها:

تعد السينوغرافيا من المصطلحات الأكثر تداولا ورواجا في الممارسات المسرحية الحديثة، وللكشف عن الماهية الحقيقية لهذا المصطلح ضمن هذه الممارسة، في ظل مفاهيم متعارضة أحيانا ومتقاربة أو متطابقة أحيانا أخرى، يجب علينا وضعه ضمن إشكالية المسرح ذاته (خالد حفصة،٢٠١٩، ٧)، معتمدين فيه على ما جاء به أهل الاختصاص كالمخرجين والرسامين، فقد لعبوا دورا هاما في بلورة هذا المصطلح، وإعطاؤه مفهوما قريبا للمفهوم الحديث (دقي جلول،٢٠٢١، ٦٠١)

ومصطلح السينوغرافيا هو مصطلح يصعب إعطاء معنى محدد له، وذلك لاصطدامه بمصطلحات منبثقة من معطيات تاريخية ومعرفية، كالديكور والزخرفة.

فما هي السينوغرافيا؟

كلمة تستخدم اليوم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية "Skenographia" والمنحوتة من" skene" والخشبة،"Graphikos"وتعني تمثيل الشيء ضمن مخطوط وعلامات، والسينوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمة تعني فن تشكيل فضاء العرض، والصورة المشهدية في المسرح، أي أن السينوغرافيا تعني علم المنظرية، والذي يبحث في ماهية كل ما هو على خشبة المسرح، أو كل ما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات، تتكامل في النهاية لإبراز العرض المسرحي متناسقا متكاملا مبهرا أمام الجماهير (نجود خميسي ،٢٠١٠، ٢١٨).

وبذلك فالسينوغرافيا هي الفن والعلم الذي يهتم بتأسيس الخشبة المسرحية، عن طريق هندسة الفضاء المسرحي، شريطة شيوع الانسجام التام والتآلف بين كل ما هو بصري وسمعي وحركي فيه.

وتعرفها (باميلا هاورد،٢٠٠٤، ١٤٥). بأنها خلق فضاء فوق خشبة المسرح، وتصف اتجاها كليا لصناعة المسرح من منظور بصري، وتعرفها أيضا بأنها تركيب وتلوين فضاء المسرح. ففهم

السينوغرافيا يبدأ بفهم الفضاء التمثيلي، ومن متطلبات النص البحث في سياق العمل لاختيار الأشكال أو الألوان المناسبة معا، ليضفي على النص حياة ورؤية جديدة.

ويعرفها "مارسيل فريدفون" بأنها الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء، وبذلك تكون السينوغرافيا فنا لمحاكاة الصورة السمعية والبصرية في العرض بتنسيق متداخل بين جميع العناصر على خشبة المسرح، لتخلق انسجاما جماليا واضح المعالم للعمل الدرامي، كي تستطيع جذب اهتمام وتركيز المتلقي للعرض المسرحي (علي عباس السوداني، دريد هاشم ،٢٠٢٣، ٣٢).

ويؤكد جميل حمداوي بأن السينوغرافيا تقوم على المزج بين الصورة البصرية والسمعية والصورة الشعورية، والتي تثير في المشاهدين عواطفهم وأحاسيسهم، وهو يعني أن تجتمع في العروض المسرحية التكاملية السمعية والبصرية والحركية، وبذلك فالسينوغرافيا تستمد مكوناتها من هذه الأطر الثلاثة، لتتكامل في إبراز العرض المسرحي في شكله النهائي، فلا قيمة للسينوغرافيا إلا من خلال ما تحدثه من خلال سياقها الدرامي والذهني والحركي والنصي والوجداني. (خالد حفصة، ٢٠١٩، ١٠)

ويعرفها (عبد الرحمن الدسوقي،٢٠٠٥، ١٧). بأنها عملية تشكيل بصري صوتي لمساحة الأداء التي يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله.

وقد استمدت السينوغرافيا دلالاتها من انفتاحها على مهن فنية وتقنيات مختلفة، بعدما أصبح لها وطيدة الصلة بالعرض المسرحي وفضاؤه، ففنون السينوغرافيا ترجع لأمور متنوعة ومتعددة نتيجة علاقات ووشائج بفنون أخرى، كالفنون التشكيلية، والفوتوغرافيا، وفنون الإضاءة، وهندسة الصوت، والديكور والأزياء، ذلك أن كل هذه المساعي والجهود تهدف إلى إنجاح العرض المسرحي، لذلك يجب تضافر كل الظروف لتحقيق ذلك التكامل، وصياغته بالشكل الأمثل وتنفيذه، وهذا يتطلب استثمار الأشكال والصور والأحجام، وإعداد الألوان والضوء وهي مهمة فن السينوغرافيا (إيمان السعيد التهامي،٢٠١٨، ٧٠٠).

فوظيفة فن السينوغرافيا حديثا، هي إعادة بناء الفضاء المسرحي، وإخفاء الحدود بين الجمهور والعرض المقدم لهم، والعمل على بناء علاقة بصرية ومكانية بين الدراما والمتلقي، هادفة لخلع عواطف إنسانية كبرى على المساحة والمكان، لأنها الفن الذي يهتم بهندسة الفضاء، وتنظيم شكله لتحقيق أهداف العرض.

فالسينوغرافيا في العرض المسرحي تهتم بتعميق الفكرة الرئيسة وتطورها عبر الأحداث، وتسهم في بناء المشاهد وتماسكها والتعبير عن مضامين فكرية وفنية، نتيجة اتحاد جميع عناصرها من موسيقى وإضاءة وإكسسوار وديكور، كل ذلك لجذب المتلقي للعرض المسرحي وإبعاد السأم عنه، عن طريق الإبهار البصري والسمعي.

لذلك فقد أصبحت السينوغرافيا ضرورة حتمية، تهتم بتكامل عناصرها في تكوين لوحة بصرية تحوي خطوطا وأشكالا وألوانا متنوعة، لخلق عرض مسرحي يحقق المتعة والإبهار للمتلقي من خلال ارتباطه الجمالي والوظيفي مع عناصره، من خلال تضافر الشكل مع المضمون.

الجانب التطبيقي للدراسة:

تحليل العينة:

العرض المسرحي "ع الرصيف".

تأليف: نهاد جاد.

سينوغرافيا وإخراج: جلال الشرقاوي.

انتاج: مسرح الفن، تاريخ العرض: ١٩٨٧م.

في عرض مسرحية " ع الرصيف" بنى جلال الشرقاوي رؤيته على تيمة الصراع بين الخير والشر، متمثلا في الانتهازيين الجدد والذين ظهروا مع بداية الانفتاح الاقتصادي، ليرصد في العرض أسباب التغيير والتغريب التي أصابت الشخصية المصرية حتى جعلتها تتنكر لكثير من القيم والأخلاق وتنقلب على ذاتها في بحثها المحموم عن المادة.

وقد وظف المخرج الكثير من العناصر الفنية في العرض، لرسم الفضاء السينوغرافي، والتي تماهت فيما بينها، فحفل العرض بالعديد من الدلالات والقيم الجمالية، فعمد المخرج لخلق مساحات واسعة أمام المشاهد، من خلال الأنساق الأسلوبية الجمالية، وتداخلاتها مع التقنيات الفنية المستخدمة في المسرحية، فضلا عن العناصر التقنية المكونة لفضاء السينوغرافيا في العرض، لإثارة مكامن التفكير لدى المتلقي.

وقد حمل العرض في طياته العديد من التساؤلات المختلفة، والتي أبرزت دور المسرح في التصدي لها بشكل إيجابي عبر الأفعال الدرامية، وفي طليعتها كسر إيهام الخوف والصمت لدى المتلقي، وتشجيعه على إبداء رأيه بحرية دون رهبة، وقد تكاتفت عناصر الفضاء المسرحي في تأكيد العديد من المعارف والمعلومات بشكل أثرى العرض ووسع من أفقه.

ولقد جسد المخرج جلال الشرقاوي خطاب النص ورؤيته المعرفية بلغة خشبة المسرح من خلال أدوات سمعية وبصرية مبهرة، والتي ساهمت في تنمية الذوق الحسي لدى المتلقي، بدلالات ورموز وصور متعددة، موظفا فيها عناصر السينوغرافيا لإثراء جماليات العرض.

ومن أهم عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي " ع الرصيف":

١- **الأزياء:**

تعتبر الأزياء إحدى مكونات الخطاب البصري، وذلك لدورها الجمالي والدرامي وارتباطها بالشخصية التي يقوم بدورها الممثل أمام المتلقي، ومن هنا فإنها تحمل خصوصية مميزة، لأنها تسبق كل العناصر الدرامية، بوصفها أداة يستعين بها المخرج لإمكانياتها التعبيرية، وقد تكون الأزياء

شاهدا على عصر ما، فتصبح وثيقة تاريخية تحيلنا إلى مكان الحدث، لا بسبب مظهرها فحسب، بل لما تؤديه من وظيفة، وما تحدثه من أثار نفسية، فهي امتداد تشكيلي لعناصر الخطاب البصري، لما تمتلكه من بنية وتشكل يتنوع بين الخط والظراز والشكل واللون والملمس (علي عباس السوداني، دريد هاشم، ٢٠٢٣، ٣٨).

فعنصر الأزياء يشكل بعدا ثالثا لجسد الممثل ضمن المساحة التمثيلية والأفعال الدرامية، وذلك أنها وسيلة من الوسائل التي يستخدمها مصمم السينوغرافيا، إذ أن لها إمكانية الاتصال البصري الفوري مع المتلقي، فضلا عن دلالاتها المتنوعة، ورموزها التعبيرية التي تكشف أفكار النص بأسلوبية العرض، بشكل يساعد على فهم وإدراك المشهد المسرحي ككل. (محمد عبد الرحمن الجابوري، محمود جباري، ٢٠١١، ١٨٩).

فباستطاعة الزي المسرحي أن يخلق تأويلات وإيحاءات متعددة للعرض المسرحي، ذلك إن للزي في العرض وظيفتين، وظيفة رمزية ووظيفة تعبيرية، ومن هنا برزت جماليات الأزياء كونها بعدا بصريا في العرض المسرحي، لأنها عادة توحي بدلالات منسجمة مع المشهد، وتحسن التعبير عن الشخصية في العروض، وهذا ما أكده حيدر جواد بقوله: يشكل الزي المسرحي نسقا سيمولوجيا، لاحتوائه على مجموعة النظم المتعددة، بما تحمله من نسق دلائلي معقد يضم طبقات دالة متعددة، تبدأ حركته من الخلق الإبداعي لتصميمه إلى عرضه على فضاء المسرح، وثم استقباله من قبل المتلقي(دقي جلول، ٢٠٢١، ٦٠٧).

وقد اعتمد المخرج في عرض "ع الرصيف" على أزياء مختلفة الألوان والأشكال والملمس، لمساعدة المشاهد على استلهام التصاميم، فاللون وما يحويه من دلالات وجماليات يساهم في إدراك الشكل، بتكامل عناصره، لخلق ممارسة فكرية وأدائية إبداعية، للتمييز والتشخيص.

فالأزياء يكمن دورها الوظيفي في التعبير عن فكرة المسرحية، ومنها ندخل لأعماق الشخصية للكشف عن أغوار مضافة، لأنها تعكس صور أفراد المجتمع على اختلافهم ودواخلهم النفسية، مؤكدة على القيم الجمالية المستمدة من جوانب الحياة المتعددة، وكل ما من شأنه أن يسهم في تأويله وتنويعه. (يمينة بشارف، ٢٠١٩، ٢٥٨).

وقد بدت الأزياء في عرض مسرحية "ع الرصيف" وكأنها قد مزجت بعوالم سحرية، فعمد المصمم إلى اختيار أزياء ساعدت الممثلين في إبراز حركاتهم المسرحية، وتجلية أفكارهم وأبعادهم الاجتماعية، وكذلك كشفت لنا تفاصيل دقيقة عن تلك الحقبة التي تمت فيها المسرحية.

فجاءت الأزياء ذات ترميز وتأويل وقراءات متعددة وهذا ما تجلى في زي صفية إذ ارتدت في الفصل الأول لباسا باللون الأبيض، في دلالة على الطهر والنقاء والحب والإخلاص لزوجها عبد الصبور، فعمد المخرج لتكثف الضوء من خلال فستان عرسها الأبيض على أنها قد بدأت عهدا جديدا، محت من خلاله كل خطوط الماضي، إلا أنه اتخذه متكأ لحالة الصدمة التي انتابتها عندما أجبرها زوجها على مغادرة مصر به إلى الكويت، فصار بياض ثوبها كالكفن الذي دفنت فيه كل أحلامها وتطلعاته.

وقد اختار المخرج لها اللون الأبيض مفضلا له على بقية الألوان، وذلك لما له من خلفيات فكرية وعقائدية واجتماعية، فهو يرمز للسعادة والخير، وكذلك لما له من خصوصية خاصة في لباس المسلمين في مواسم العبادات الخاصة كالحج والعمرة، بما يضفيه من حالة من الإيمانية والصفاء الروحي والنفسي، وهو أيضا اللباس الذي يودعون فيه أحبتهم عند خروجهم من الحياة، فالمخرج قد لعب على تيمة الأضاد في اللون ودلالاته ليعطي للمشهد أبعادا نفسية وجمالية تاركا لعقل ووجدان المتلقي الفرصة للربط بين مرادته من خلال الصورة البصرية التي صبغها بألوان عدة.

"صورة ملتقطة من العرض"

وبعد عودتها من الكويت جاءت بزي ممزوج باللونين الأبيض والأسود، فكما نعرف أن الأبيض يدل على النقاء والطيبة، فأتى اللون الأسود في لباسها دلالة عن شرهها في جمع المال والحرص على اكتناز كل ما قدرت عليه، لتأسس بيت الزوجية في مصر، في دلالة على التناقض الذي طرأ على شخصية صفية.

"صورة ملتقطة من العرض"

وفي الفصل الثالث ارتدت زيا بنيا في دلالة على الحيرة والقلق واختلاط القيم بداخلها بعد استلاب حقوقها والزج بها في قضايا ملفقة، مما جعل مساحة الطهر والنقاء في نفسها تنزاح وتتلون نتيجة خوفها من طغيان الفكر الانتهازي وسطوة الفساد على كل شيء من حولها.

وكذلك أتى زي المستشار كمال عبد الحق مرتديا زيا واحد طوال العرض، عبارة عن بذلة كلاسيكية باللون الرمادي، وقميصا أبيض.

فدلالة اللون الرمادي في الملابس أقل شدة من اللون الأسود، ويوحي بالبرودة، ويرمز للوداعة والخضوع، ويبعث أحيانا على الكآبة والحزن والانقباض والتصميم والعزم والرصانة (فليب سيرنج، ١٩٩٢، ٤٩٢).

فقدم المخرج من خلال هذا الزي بعض الدلالات، لأن اللون الرمادي القريب من اللون الرصاصي ناتج عن مزج اللونين الأبيض والأسود، أي أنه لون حيادي، ولون البذلة في مجملها هو حالة رفض وغضب من المجتمع نتيجة الفساد والقهر الذي عاناهما طوال حياته، ما جعله يفضل الحياديه والعزلة، وهو ما انعكس على سلوكه حتى مع أسرته، فقد فضل أن يترك شقته لابنته بعد زواجها على أن يواجه صهره بواجبه في تدبير مسكن الزوجيه. ورضي بالعيش ع الرصيف ببدلته العتيقة التي لم يغيرها منذ التحاقه بسلك القضاء.

صفية: كنت شيك وأنيق ورابطة الكرافات كانت بتعجبني، والبدلة الوحيدة اللي كنت دايما بتلبسها دايما مكوية على سنجة عشرة.

كمال: "بدهشة" البدلة الوحيدة! وعرفتي منين إنها البدلة الوحيدة؟

صفية: ما سيادتك مكنتش بتنزل إلا بيها.

كمال: ما هيه دي. (عرض مسرحية ع الرصيف، ١٩٨٧)

إلا أن المخرج رمز للخير في نفسه بلون القميص الأبيض الذي يتوارى خلف البذلة الرمادية، التي يظهرها للمجتمع ليخفي خلفها نفسا نقية وقلبا أبيضا، فجمع المخرج لهذه الألوان في شخصية كمال ليكشف للمتلقي أنه شخصية طيبة صالحة حيادية ثائرة على المجتمع الذي طغى عليه الفساد والحيلة.

فاعتمد المخرج في توظيف الأزياء ودلالاتها على الواقعية المجتمعية، فأتت أكثر خصوبة ونماء في توظيفها الشكلي، فالمسرحية في مجملها تجسد عملا أقرب ما يكون للواقعية، فأتت الأزياء لتساهم في هذه المحاكاة، من خلال توثيق الواقع وتفاصيله اللونية والشكلية، مع المحافظة على البعد الجمالي فيه، وهو ما التزم به المخرج كإطار فني مرن، فوظف الأزياء بمختلف مستوياتها الاجتماعية وأنظمتها اللونية لتساهم في إبراز فكرته.

أما شخصية عبد الصبور فقد أرتدى أزياء متعددة طوال عرض المسرحية، في دلالة على الثراء العريض والتلون للسلطة بكل لون يرضيها ليصل لأهدافه، فأتى في الفصل الأول في لباس يغلب عليه اللون البني مرتديا بذلة وفوقها عباءة، وهذا الزي هو نوع من الألبسة الرسمية التي تؤكد وجاهته الاجتماعية، إلا أنها أتت متناقضة بعدما غلفها بلباس ذي دلالة دينية "عباءة" ليخدع البسطاء بمظهره الديني الخارجي، وهي إحالة من المخرج على التناقض في شخصيته، لافتقاره للمقومات النفسية لينتمي لأيا من الزيين، وهو ما يعكس حالة التنافر النفسي في شخصيته، ورغم ظهوره بشكل الرجل الهادئ الباسم ما يوحي للناظر بطيبته، إلا أنه يضمر في نفسه حقدا دفينا على

زوجته ومجتمعه، فملابسه تؤكد أنه يتزيا لكل فئة بما يخدعهم. فهو يحارب من أجل تملق السلطة وأن يصبح من رجالها، وأن يكون صاحب القرار، ومالك لزمام صفية وممتلكاتها.

"صورة ملتقطة من العرض"

أما أزياء شخصية بلية فقد أتت طول عرض المسرحية متعددة الألوان غير متناسقة، فعكس تداخل ألوان قميصه عن نفس مهتزة متقلبة، ذات انفعالات مزاجية لتؤكد أنه شخصية انتهازية خرجت من قاع المجتمع وتنكرت لجميع القيم والمبادئ من أجل الثراء السريع، وقد تخفى طوال عرض المسرحية في العديد من الأزياء، فأدى دور المجذوب وتاجر العملة والمأذون ورجل الشرطة وشاهد الزور في المحكمة، وعلى سبيل المثال أحالت ملابسه الرثة في دور المجذوب بلونها الأبيض وقد تخللها بقع صفراء وسوداء عن مدى شره وخبثه، فهو نموذج واضح للمحتال الذي يتلون من أجل مصالحه، إلا أن الأزياء في مجملها أتت لتؤكد أن الانتهازيين لا يسترهم ثوب ولا يخفيهم لون، ذلك أن تنوعه اللوني واختلاف أزياؤه برهن أنه فاقد للقيمة والهوية الحقيقية لضياع كينونته، وانسحاقها خلف شهواته الانتهازية.

فأتت الأزياء لتفضح دلالاتها في كشف حركة بلية، والتي تميزت بالخفة والدوران والوقوف والاسترخاء، فأتت في العرض لتتماهي مع الأماكن التي تدور فيها الأحداث.

أما أزياء شخصية سوسو خيشكو زوجة عبد الصبور الثانية فقد أتت مرتدية أزياء عصرية لتعبر عن مستواها الاجتماعي الراقي وطبقتها البرجوازية، غلب عليها اللونين الأسود والأحمر، ليقدم لنا المخرج بعض الدلالات من هذه الألوان، فهي شخصية تحمل بداخلها المكر والشر وحب المال، فاللون الأسود لم يأت اعتباطا، وإنما دلالة على أن سوسو ذات شخصية مزدوجة فهي الزوجة والشريك الذي لا يتورع عن الشر وإغواء أعدائها وتسليم جسدها مقابل مصالحها، وفي دلالة أخرى على سوداوية حياتها الوجدانية مع زوجها رغم اتحداهما في الأهداف.

أما أزياء بقية شخصيات المسرحية فقد غلب عليها التعدد والتنوع في الأشكال والألوان من البالية إلى الجديدة، لتبرز شرائح متعددة من طبقات المجتمع من شتى القطاعات، وقد غلب عليهم الفقر والحاجة مما ألجأهم للتجمع في موقف للأوتوبيسات، وقد أتى تنوع هذه الألوان والأزياء لتضع المتلقي في قراءات فنية وجمالية متعددة، فعبر المخرج بملابسهم بموازاة حركاتهم عن تفاوتهم في الأعمار واللياقة البدنية، وعكست بجلاء الجانب الاقتصادي الذي يحيونه، ليسلم المتلقي لآراء

ومفاهيم مختلفة، وذلك ليعمل عقله وبصره في المشهد كله وتداخلاته ويخرج بنتائج قطعا ستخدم فكرة المخرج والكاتب.

فالأزياء في المسرحية قد أدت دورها في تحديد عمر الشخصيات ونوعها ومكانتها الاجتماعية، وعكس المخرج من خلالها لحياة قطاع عريض من أفراد المجتمع، فليس المطلوب من الأزياء أن تكون جميلة أو قبيحة، وإنما أن تتفق مع الشخصية وتمظهراتها، وإبراز مميزاتها، فصارت كالسجل الذي شحذ وجدانهم، وهو ما أكدته حركاتهم طوال العرض، وهو أبلغ دليل على وعيهم، فالمخرج عمل على استثمار الألوان لتحقيق الانسجام وذلك ليضيف بعدا فنيا آخر لعرضه مستندا فيه لتأثير الألوان.

وقد تأسس عرض مسرحية "ع الرصيف" على التناسق وهرمونية الألوان، حيث لم يقحم المخرج ألوانا مفتعلة على منظومة الألوان المستعملة، فقد اختارها وفق رؤية جمالية ساهمت في تطوير وبلورة أفكاره، ونجحت في نقل شفرات ورؤى عديدة أثناء العرض المسرحي.

٢- الإكسسوار:

تعد الإكسسوار/الملحقات أحد العناصر الفعالة في انتاج سينوغرافيا العرض المسرحي، لما تحققه من أهداف فلسفية وفنية وجمالية هامة في إسناد عمل الممثل وتطوير أدائه، وذلك من خلال التعبير عن المكان والزمان وحتى البيئة التي يجري فيها الحدث المسرحي، وكذلك تعمل على إيصال المعنى الفكري والجمالي للمشهد، وتساعد على إقامة علاقة فعالة ومتينة مع المتلقي من خلال تداخلها مع باقي عناصر العرض المسرحي. (قيس بسام أيوب، رغدة دريد حسن، ب ت، ١) .

فتسهم الإكسسوارات في تكوين الصورة العامة للعرض المسرحي، بدلالتها وتأثيراتها الواضحة في مجمل الخطاب المسرحي، كونها عنصرا مستقلا قادرا على أن تكوين دلالات وإيحاءات، وبالتالي فقد صارت انعكاسا موضوعيا للواقع الاجتماعي، أفصحت عن جوانب هامة من هوية الشخصية، لأنها وجود عيني دال في سياق الوصف، تساهم في تكامل بنية العرض وتشكيلاته، وقادرة على إحالة العرض إلى زمكانية مختلفة، والتأثير في آلية عملها، وبعدها الجمالي المؤثر في إيضاح الخطاب المسرحي، إذ يجب أن يتوافر في الإكسسوارات عوامل الابتكار ودقة التصميم والطرافة والتشكيل. (علي عباس السوداني، دريد هاشم، ٢٠٢٣، ٣٩)

فالإكسسوار روح الفن، ولا بد للمخرج من أن يحسن استخدامه وتوظيفه، من خلال الاستعانة بخبرته، والسينوغراف المسؤول عن تصميم كل منظر وربطه بالأحداث بطريقة إبداعية خلاقة تخدم الفعل الدرامي.

وقد تعددت الإكسسوارات في عرض مسرحية "ع الرصيف"، لخلق صورة جمالية ذات طابع تعبيري مدعمة للخطاب المسرحي، والذي يبرز جليا من خلال اتصاله المباشر بالممثل، واشتراكه الفعلي والحيوي فوق خشبة المسرح، مع امتزاجه مع باقي عناصر العرض المسرحي الأخرى.

وكان من أبرز الإكسسوارات المستخدمة المسبحة بيد عبد الصبور، ورغم أنها من الرموز الدينية الهامة عند رجال الدين عامة والصوفية خاصة، والتي تعبر عن التدين وكثرة الذكر والتسبيح، وقد أحسن المخرج توظيفها بيده مع عباءة فوق بذلته، ليشكل منهم جميعا إطارا خادعا لكل من يراه، فعبد الصبور رجل منافق يستخدم الرموز الدينية لخداع الناس وكسب ثقتهم واستثارة عواطفهم لتحقيق مأربه وشهواته.

عبد الصبور: أنا أعمل أي حاجة إلا حكاية القتل دي، برده مهما كان أنا راجل عندي مبادئ.

بلية:" بسخرية" أيوة أنت راجل بتخاف ربنا، والسبحة مبتفارقش إيديك. (عرض، مسرحية على الرصيف، ١٩٨٧)

وأيضا حمل معه في بعض المشاهد حقيبة سوداء، والحقيبة بمظهرها الأنيق والفخم تحيلنا لأنها تحوي أشياء هامة وخطيرة، ولكن لماذا اللون الأسود؟

لأنه حفظ بداخلها أوراق وأدلة مزيفة لخداع كلا من صفية وكمال، فالحقيبة بمظهرها الخارجي الفخم، أوحت لحاملها بأهميتها وخطورة ما بها من مستندات، وبالفعل حققت المرجو منها فأوقعتهما في شراكه.

وكذلك اعتمد المخرج إكسسوار الكراتين الكثيرة وشنط السفر التي دخلت بها صفية بعد عودتها من الكويت، في دلالة على أنها شخصية استحواذية غلبت عليها فكرة تجميع أكبر قدر من الأغراض، حتى أنها أتت بكراتين فارغة، في دلالة على حرمانها من كل أشكال الرفاهية، وحرصها الشديد على جمع كل ما قدرت على حمله لتعود به إلى شقة الزوجية لتبدأ حياة جديدة مع زوجها.

وعلى مدار المسرحية استخدم إكسسوار العملات الورقية "الدولار"، فكان نهم جمع المال المحرك الرئيس للأحداث بخاصة العملات الأجنبية بشتى الطرق المشروعة والغير مشروعة، وقد تسيد الأخضر أو "الدولار" العملات في المسرحية، في دلالة على خضوع المجتمع والاقتصاديات المحلية والعالمية له، وكأنه يقول أن مصدر ثروة كلا من "عبد الصبور وبلية وسيدة الغسالة" _والذين أثروا مستغلين الفرص والأزمات التي عاني منها الشعب_ ناتج عن التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي يعانيها الوطن والمواطن، وأن العبث باقتصاديات البلاد وزعزعة أمنها وسلامتها لا يعنيهم، بعدما احتموا بالهيمنة الأمريكية الأجنبية على مواطنيهم وأقنعوهم بسطوة الدولار عليهم في داخل بلادهم.

وأضاف المخرج للعرض بعدا جديدا، ففي مشهد تعذيب كمال لم يعتمد على ديكور ثابت وإنما استخدم الاكسسوار الذي له تأثير رمزي وكان عنصرا جوهريا في تنامي الفعل الدرامي، فإكسسوار الصليب أو الصليب الحقيقي، وهو اسم لبعض القطع الخشبية وفقا للمعتقدات المسيحية، ويعتقد أنه يعود للصليب الذي صلب عليه المسيح عيسى ابن مريم_عليه السلام_ أو يسوع لتخليص البشر من الخطيئة. (محمد عبد الرحمن، ٢٠٢٠، https://www.youm.com)

وقد أحدث إكسسوار الصليب أثره في استدعاء التاريخ في نفس المتلقي، فقد جعل المخرج من المستشار كمال مسيح هذا العصر في تصديه لقوى الشر، وجعله ثابتا راسخا طوال المسرحية يرفض أن يتزحزح عن مبادئه مهما اشتدت عليه الإغراءات، للتأكيد على أن الله هو الشاهد على طغيان البشر وتجبرهم وتعديهم للحقوق وانتهاك الحرمات، والتي دعت تحالف السلطة والمال إلى تعذيبه، لكن الإكسسوار نفسه يؤكد أن جرائمهم لن تمر دون قصاص، فإن لم يكن في الدنيا فالعقاب ينتظر المجرمين في الآخرة.

"صورة ملتقطة من العرض"

وكذلك عمق المخرج جلال الشرقاوي من إضافة بعض قطع الإكسسوار لتدعيم المشاهد والأداء التمثيلي، مثل السرير والمنضدة وبعض المقاعد الخشبية والملايات، والذين استخدمتهم صفية لديكور الرصيف المجاور لمحطة الأتوبيس، وكلها وحدات ذات دلالات تعبيرية، ساهمت في أثراء ذهن المتلقي وشحذه، لتجعله يبحر في عوالم الخيال داخل المسرحية، وكذلك سعت للتأكيد على قوة المعانى المرسلة من خلال الإشارات الناتجة عن الوعي، لتجسيد لنا صورة عمادها السذاجة والطيبة لتجابه القلق والفساد الذين نتجا عن الانتهازية والخيانة، الذين أصابوا صفية والمستشار كمال، في دلالة رمزية للوطن المنهوب في ظل طغيان الفساد وتكتلاته عليهما، فقد منح الإكسسوار العرض وحدة دلالية مهمة تكاملت مع باقي مفردات السينوغرافيا لتنقل لنا فكر وإبداع المخرج والمؤلف.

وقد تجلت جماليات الإكسسوارات في حسن توظيفها لتتداخل بشكل فني وفكري وفلسفي وخيالي مع كافة عناصر العرض المسرحي، لأن الإكسسوار هو الداعم الرئيس للسينوغرافيا، والمحرك الأكبر لجميع عناصرها، فمهمته الرئيسة الإسهام في تنامي الحدث الدرامي، وقد دعم جلال الشرقاوي عرضه بمجموعة من المقومات الجمالية و المفاهيم الواقعية ليحقق التكامل والترابط داخل العرض، فمهمة الإكسسوار تكميل ما تسعى إليه الشخصيات من مواقف وأفعال، فكان لحضوره بجميع مقوماته الأثر الأكبر ليوضح ويفسر، ويوصل أفعال تقصر اللغة المنطوقة عن إبلاغها.

٣-الإضاءة:

تعد الإضاءة من أهم العناصر الفنية في العروض المسرحية، إذ يرجع لها الفضل في بلورة الرؤية والشكل العام فيها، فهي تمكن المشاهد من رؤية مفردات العرض الفكرية والجمالية فوق خشبة المسرح، فضلا عن الاستمتاع بالمناظر الجمالية التي تحول خشبة المسرح إلى لوحة فنية تنبض

بالحركة أبرزتها الألوان والإضاءة، وقد عزز التطور الفني وإمكاناته عبر التقنيات المسرحية على إبراز جماليات العروض المسرحية، ولهذا بدأت فنيات الإضاءة تظهر في أساليب ومدارس مختلفة، مثل الطبيعية والواقعية والرمزية.(ناجد جباري علي، غسان هاشم أحمد، ٢٠١٨، ٦٦٤)

فعبرت الإضاءة المسرحية عن الحالة السيكولوجية للشخصيات المسرحية، فجسدت البعد النفسي الذي بواسطته تتشكل روح العرض المسرحي، إضافة إلى خلق أجواء فنية ساحرة لتوصيل رؤية المخرج الفنية والجمالية، وإضفاء قدرا كبيرا من الجماليات البصرية، والتي تؤثر في المتلقي بشكل إيجابي، فالإضاءة تمكننا من الولوج لأجواء المسرحية وتحديد نوعها ما إذ كانت تاريخية أو كوميدية أو تراجيدية، وعليه فإن وظيفة الإضاءة خلق أجواء ساحرة للممثلين وتأكيد شخصياتهم، لأنها تبرز عنصري الزمان والمكان في العروض، وكذلك العمل على التنسيق بين مكونات العرض المسرحي من خلال الربط بين العوامل المحيطة به من ديكور وأزياء ومكياج وألوان وأشكال، حيث توصل معانيها بفعل الضوء، وأي تغيير يحدث في الضوء تتغير معه العوامل الأخرى، وتكتسب قيما جديدة، أو تتخذ وضعا جديدا داخل العالم الدرامي.

(خالد حفصة، ٢٠١٩، ١٣)

وقد جاءت الإضاءة في عرض "ع الرصيف" متنوعة ذات مساقط مختلفة، فخلقت حالة من التناغم مع حركات الممثلين، وعملت على دمجها مع الفضاء المحيط بها، فأتت داعمة ومعبرة لفكرة سيطرة قوى الشر على كمال وصفية، وحاملة للروح العدائية والشيطانية ضدهما. فجاءت مرافقة للأحداث، واضفت على العرض حركة وحياة متفاعلة مع المشاهدين، وقد عمد المخرج لاستخدام الإضاءة المركزة بشكل دائري وسط المسرح لإبراز حركة الممثلين، فجاءت متدرجة بين القوة والوضوح كلما كان الموقف صعبا والأحداث قوية، ومائلة إلى الخفوت والذهول لتبرز الحزن والأسى، وكذلك عملت على تغيير الزمن داخل العرض، ومزجت بين الحلم والواقع، والماضي والحاضر عند كلا من صفية وكمال، باستخدام تقنية الفلاش باك، كما عبرت الإضاءة بقوة عن القبول لاتحاد قوى الخير متمثلة في اتحاد وصفية وكمال في مجابهة قوى الشر المتمثلة في شخصية عبد الصبور وزوجته وبلية.

كما استعمل المخرج أيضا تقنية البؤر الضوئية والتركيز على الشيء، وهذا ما لمسناه في عدة مشاهد جمعت بين صفية وكمال، ليبرز لنا مدى المعاناة التي يحيونها في تصديهم للظلم ومراكز القوى، لتكون الإضاءة مركزة عليهما في شكل بقعة ضوئية أو بؤرة، مع إظلام شديد وتجاهل لباقي الفضاء المسرحي للعرض.

وفي مشهد تعذيب كمال_ لأنه بمثابة الخط الرئيس للعرض_ لعبت الإضاءة على تأكيد جماليات المشهد وفكرته باستخدام تقنية البؤر الضوئية، فأظهرت مدى ما يعانيه من القهر والعذاب، وكذلك أكدت الإضاءة على صموده وثباته، فاستخدم اللون الأحمر في البؤرة الضوئية يؤكد حالة الصراع التي يحياها البطل وحيدا وكأنه في حلبة مصارعة يفترسه اللون الأحمر بدلالته الواضحة للتعبير عن السلطة الدموية الباطشة التي تزيح منافسيها بمنتهى الوحشية والهمجية، ليتحول

المسرح إلى ساحة دموية غمس فيه البطل في دلالة واضحة أن الفساد سيسفك مزيدا من الدماء من أجل بقاء سلطانه، وكمال وسط المسرح مكبل في أغلاله وحيدا صامدا صابرا.

"صورة ملتقطة من العرض"

وقد لعب المخرج أيضا على التحويل بين اللونين الأبيض والأحمر، والذي يمثل في جوهره الصراع بين قوى دموية حمراء باطشة، وأخرى بيضاء تنشد الحرية، فعملت الإضاءة على إثراء وتنمية الفعل الدرامي داخل العرض، فأكدت وأبرزت الجوانب النفسية في المشهد، وما كان اختيار المخرج للون الأحمر إلا لأنه يمتاز بالقرب البصري وطول إشعاعي وتأثير أكبر من أي لون أخر. فحيثما يوجد الضوء الأحمر تتولد مشاعر سلبية في نفس المشاهد، ليؤكد على سلبية المكان على كمال، فأتى الضوء في المشهد لإبراز المشاعر المتناقضة وحالة الرفض والتأزم والصراع.

وكذلك غلب على العرض استخدام المخرج للون الأبيض في البؤر الضوئية، ويظهر ذلك جليا في مشهد محاكمة كمال وصفية في قفص الاتهام، وفجاءت الإضاءة المحرك الأساسي لتشكيل صورة هذا المشهد، والذي تكون من فضاء قاعة المحكمة وقفص الاتهام، وانحصر دور الضوء في إخلاء الخشبة وتسليط الضوء على الممثلين والأحداث، فعمد المخرج من خلال الإضاءة إلى إبراز مدى حالة التأزم والضيق و التأمر الذي يواجهه كلا من كمال وصفية وسط قاعة المحكمة، ثم تنطفئ هذه الأضواء لتظهر القاعة بأكملها، وقد قسمها المخرج على غير النسق المعتاد فجعل الشهود والحضور في وسط المسرح وكأنهم هم القضاة الحقيقيون الذين أسند إليهم النظر في دعوى كمال وصفية.

وجعل منصة القضاء شمال المسرح لأنها يرى أن دورها دور شكلي بحت في تحقيق العدل، وجعل قفص محبس كمال وصفية يمين المسرح عاكسا بذلك صفاء ونقاء قلبيهما، وإبراز مدى ما قدماه من تضحيات، ثم لعبت الألوان دورها في التأكيد على أنهما يعيشان حالة من التفرد والعزلة نتيجة إيمانهما بقضية العدل والإنصاف، وسط مجتمع المحكمة الذي جعله المخرج مظلما، وكأنهما يصارعان وحدهما كل قوى الشر والفساد، فعملت الإضاءة على نقل الأحاسيس الداخلية للممثل من خلال خلجات النفس وضيقها من سوء الأحوال، وتتابع النوائب، عند اصطدامها بمجتمع ضاعت فيه القيم والمبادئ وتكالبت فيه الفساد ضد كل دعوى للإصلاح.

وقد امتلكت الإضاءة في هذا المشهد قدرا كبيرا من الحضور الجمالي، من خلال التنوع في مستوياتها من التبئير إلى الإظلام إلى التدرج في خفوت درجاتها، ما أسهم بشكل كبير في استثارة عواطف المشاهد، وارتقى بذوقه الجمالي من خلال تفاعله مع ما يقدم إليه على خشبة العرض المسرحي، وبذلك فإن الإضاءة قد أدت دورها في تتابع وتسلسل الأحداث، وجعلتها تسير في نسق متسلسل بلغة تعبيرية متكافئة مع لغة الممثلين، وربطت الإضاءة بين حالتين شديدتي التوتر يصعب التعبير عنهما من خلال الحوار فقط

ولعل ختام المسرحية بإضاءة خافتة يدل على أن ليل الظلم لن يزول سريعا، فبالرغم من كشف كمال وصفية وموظفة الشهر العقاري لكل خيوط المؤامرة، إلا أن تحالف قوى الشر والفساد مازال قائما وبقوة، وأن بقع الشر ستتكرر في أماكن أخرى وبألوان أشد قتامة.

كما لعبت الألوان دورا مؤثرا وجماليا وفنيا لربطها بين كل عناصر العرض وشخصياته، فاختيار ألوان الإضاءة يكون حسب رؤية المخرج ومصمم الإضاءة، فاللون هو عامل مهم في خلق الجو المناسب لما يضيفه من قيم جمالية، لذا تسهم الإضاءة الملونة في تجلية الأبعاد النفسية للعرض المسرحي، وتعمل أيضا على شحن المتلقي نفسيا وعاطفيا، والتحليق به من عالمه الواقعي إلى آفاق العالم الخيالي الكامن في نفسه (خالد حفصة، ٢٠١٩، ٢٤٧).

والمخرج لم ينجح في توظيف الإضاءة من الجوانب التقنية فحسب، بل أضاف إليها أبعادا ودلالات سيميائية، فقد أدت الإضاءة دورها بفاعلية من خلال تلاحمها وتلاقحها مع بقية عناصر العرض الأخرى، إذا تدخل الإضاءة في فضاء السينوغرافيا ضمن الإطار العام لتشكيل الصورة البصرية ذات المعاني والدلالات الخاصة بطبيعة العرض المسرحي وأهدافه.

٤- المكياج:

يعد المكياج جزء رئيسا من أجزاء تحديد ملامح وجه الشخصية المسرحية، بتحديد مظهرها الخارجي، فله القدرة على تكوين وبث دلالات صورية تحمل مضامين فكرية وجمالية للكشف عن أبعاد الشخصيات المسرحية ودوافعها، من خلال تلك الدلالات والرموز المتكونة من الأشكال المرسومة على وجه الممثل وجسمه، حيث تتحد عناصر المكياج فيما بينها لتعطي دلالات جمالية من خلال صورة واضحة تبرز شخصيات العرض المسرحي. (حميد عبد الله علوان، ٢٠١٧، ٢٣٨١).

وقد ارتبط المكياج بالممثل منذ بداية فن التشخيص على المسرح، وذلك لإظهار الملامح الخاصة بالشخصية، فقد ظهر بديلا عن الأقنعة التي كان تستخدم في المسرح الإغريقي، وكانت مهمته الأولى إكساب الوجه تعبيرا يعكس الحالة النفسية، لذلك زادت قيمته بسبب ارتباطه ببقية عناصر العرض المسرحي الأخرى، حيث يؤثر ويتأثر بالإضاءة بشكل كبير، ذلك أن الإضاءة الغير صحيحة تفسد المكياج، وهو ما يتطلب حرفية عالية في التحكم في الإضاءة وشدتها ودرجة المكياج، بالإضافة للتنسيق بين الإضاءة ولون المكياج، لأن المتلقي يجب أن يرى الشخصية بكامل ملامحها وتعابير وجهها. (نسيمة نويوة، أحمد حمومي، ٢٠٢١، ٢٢٦).

وقد اعتمد عرض مسرحية ع الرصيف على منحى تعبيري دلالي، ليكشف لنا من خلال مكونات العرض التي أخذت حيزها ووظيفتها في التعبير عن الأحداث، مؤكدة على الجانب البصري الحركي في أداء الممثل، فكانت لغة المكياج بعناصره" اللون والخط والشكل والملمس" وسائل أفرزت دلالات متعددة، فأعطى المكياج انسجاما واضحا مع تنوع الشخصيات، حيث تمكن من تقديم وصف لتلك الشخصيات التي بدت ملامحها تتضح أكثر، فلم يعتمد المخرج على إبراز هؤلاء الممثلين بمكياج يغير به ملامح شخصياتهم إلى حد التنكر، أو تصليح عيوب وتشوهات الشخصية، أو بغرض تبديل الشخصية تماما، ما أتاح للجمهور التعرف على ملامح وجوههم الحقيقية، بل كان دوره مساعدا لتكملة الشخصية التي رسمت من خلال الزي والحركة والإكسسوار، فأتى المكياج ليدعم هذه الوسائط والتي عملت على إبراز ملامح الشخصية الداخلية، فجاء مكياج صفية متلائما مع سنها ووضعها الاجتماعي وكاشفا عن عمرها الضائع في الغربة، ولهذا تم الاستغناء عن المكياج المكثف، لأن طبيعة المسرحية لا تسمح بصبغ وجهها بمساحيق قد تشوه إذا أفرط في استعماله، فعمد المخرج على إبرازها بمكياج بسيطة باهت، لإكسابها بعدا اجتماعيا لتمثل دورا المرأة المصرية العصامية المكافحة التي تغلبت على ظروفها الاجتماعية، وكذلك أكد المكياج طبيعتها الداخلية فدل على أنها شخصية مرتبكة قلقة سريعة الحركة وأنها لا تستطيع الاستقرار على رأي ثابت.

أما شخصية عبد الصبور فقد جاء المكياج بشكل خفيف ليبرز ملامح وجهه بخطوط ظهرت منسجمة مع ألوان الأزياء وشكلها، وذلك ليكسبه انسجاما مع البيئة المحيطة بشخصيته، فأتت خطوط المكياج بملمس خشن مصبوغة بألوان فاتحة، غطت وجهه بالإضافة لكثافة الحواجب بخطوط عريضة رسمت باللون الأسود، وقد تكاملت عناصر المكياج وتلك الخطوط لإكسابه دلالات تؤكد على أنه شخصية ماكرة مخادعة، مزدوجة متعددة الأوجه، كما عمل المكياج على استنطاق الثقة والقدرة بداخله، وهو ما أبرزته المواقف الدرامية والتي تتغير مع كل مشهد، فأتى المكياج منسجما مع تسريحة شعره وملابسه مفصحا عن سنه وحالته الاجتماعية، فهو أحد رجالات السلطة الطامحين لبلوغ أهدافه دون النظر لقيمة، فكشف عن خبث نفسه بتأكيد المخرج على بسمته العريضة التي ملأت وجهه من خلال حالات التأثير والخضوع المفتعلة التي يؤديها ليحكم خططه الشريرة على كمال وصفية، فبالرغم من كونه شخصية ماكرة إلا أنه ضعيف متخاذل أمام القوى الأكبر منه، يخفي المكر والشر ويتظاهر بالتقوى والسكينة، وهو ما عمل المكياج على نقل شفرات معينة من المعلومات، لأنه من أهم مكونات اللغة البصرية، وهو الكاشف عن الأقنعة الدرامية للشخصية.

أما شخصية كمال فقد صوره المكياج شاحبا، غطاه الحزن والهم، نظرا لكثرة ما عاناه من عقبات وأزمات طوال حياته، فلم يأتِ مكياجه وتصفيف شعره مبالغا فيه، بل جاء ككل النبلاء هادئا متوافقا مع شخصيته التي تحمل الخير في أعماقها للجميع، لتشع قسمات وجهه وحركاته نورا وحرية على صفية وكل من يخالطه.

فعكس المكياج بعضا من سمات شخصيته والتي تمتاز بالوقار والثبات والهدوء، فأتت إيماءات وجهه مرتبة لتؤكد ثباته الانفعالي، وكذلك أكد مكياجه على العناد والإصرار في شخصية خاصة عندما يتعلق الأمر بدفاعه عن قيمه ومبادئه، فظهر بمكياج يحاكي كل المصلحين في محاولاتهم بعث الحياة في مجتمعه واستنهاض شعوبهم.

ولم يعتمد المخرج في مكياج بقية الركاب في محطة الأتوبيس على إبراز قسمات وجوههم وملامحهم بصورة قوية، وذلك عن طريق اعتماد مكياج يبرز ملامح وجوههم الأصلية، لأنه لم يعمد لتسليط الضوء على دخيلة نفوسهم ونوازعهم النفسية، فدورهم في العرض يعتمد على تقديمهم ككتلة واحدة، فخرج كل فرد منهم وكأنه مطابق للأخر بفعل المكياج، وهو ما لم يتطلب تغيير ملامحهم، وقد نجح المكياج في اختزال حضورهم وحركاتهم في دعم وتصعيد الحدث الدرامي، فأتى يحمل نفس خصائص التماثل والقوة لدورهم، لاتحادهم في الفعل.

أما شخصية بلية فقد أبرزها المكياج بصور متعددة منذ البداية، فأتى مكياجه في لغة مرئية حية، انعكست على ملامح وجهه وعينيه فخرجتا تخدعان كل من يتعامل معه، واستخدام تعبيرات ماكرة، افصحت عن خبثه بصور متعددة، فعملت الملامح التعبيرية لعينينه على نقل مشاعره إلى المشاهدين، فجاء مكياجه الأساسي _رغم بساطته_ بخطوط حادة غلفها المكر والخديعة والشر في قالب كوميدي، ما مكنه من خداع ضحاياه.

وكذلك ظهر في شخصية المجذوب بشعر مستعار طويل ولحية، في لباس أبيض أكدته دلالة الإضاءة الرمادية القاسية الماكرة ليضلل كل من حوله، إلا أنه سرعان ما يتحول إلى شخصيات متعددة شرسة قاسية تخفي غرائزها العدوانية، ما صبغها بطابع الغموض الذي أظهر البعد السيكولوجي المركب للشخصية.

" صورة ملتقطة من العرض"

أما شخصية زوجة عبد الصبور فظهرت كالحرباء التي تتلون لكل موقف بما يناسبه من ملمس ولون، فأتى مكياجها بشكل خطوط صارخة واضحة يبرز جمالها وأنوثتها، فجاء متكاملا مع إبداعها الحركي ليبرز فتنتها الجسدية، وتجلت جمالياته في خلق لوحة تشكيلية تدعم المضمون الجمالي وتحقق المتعة البصرية، فعمل المكياج على الملائمة بينها وبين طبيعة الدور الذي تؤديه، فبدت بخطوط قاسية وألوان غامقة، معتمدة على الإضاءة المعتمة في معظم المشاهد التي ظهرت فيها،

وكثيرا ما عمد المخرج لتسليط بقعة ضوئية عليها، ليبرز أتحاد كل عناصر السينوغرافيا في تصوير وتجلية خبيئة نفسها، وقد تجلت قدرة المكياج في إظهار حالة الكبرياء والاستحواذ في داخلها، وإبراز مشاعر الحقد والانتهازية والمراوغة، غلفتها بملمس ناعم مبطن بالقسوة والغموض والصلابة في آن واحد، وقد تمكن مصمم المكياج من تحديد ملامح الشخصية، عن طريق الخطوط المرسومة على وجهها، متعاونة مع الأزياء لتدعيم هذه العلاقة التكاملية اللونية، فامتزجت مع الديكور في خلق صورة مسرحية مكثفة مع الشخصية، ما ساعد على توصيل دلالات ورموز ومعاني كشفت القسوة والتعذيب والظلم والمعاناة الإنسانية.

إن مهمة المكياج أن يقوم بتأكيد المعلومات عن الشخصيات المؤداه، فيتعاون مع بقية عناصر السينوغرافيا في خلق الجو العام للعرض، لذا وجب على مسئول المكياج تفادي تلطيخ وجوههم بالأصباغ، وهذا ما دعا إليه كريج أيضا من ضرورة الامتناع عن استعمال المساحيق التي تلطخ وجوه الممثلين، وذلك لأنها تنقص من فاعليته على الخشبة، لأن المكياج يوظف أو بالأحرى يستخدم في وجوه الممثلين ليس من أجل الزينة فقط، بل ليكشف علامة من علامات التعبير الموحية المعبرة. (صارة زقاي، ٢٠١٦، ٢٣٨).

٥- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

تعد الموسيقى والمؤثرات الصوتية من العناصر المهمة في العرض المسرحي، لما لها من قدرة في تنامي الحدث الدرامي على مستوى الأداء وتشكيل الجو العام، لقدرتها على التأثير في كلا من المتلقي والممثل في نفس الوقت، عبر ما تصوغه من حالات تعبيرية وجمالية تقوم بدورها في لعب دور تكاملي أساسي في انتاج وتطوير الفعل الدرامي من حيث السيرورة والصيرورة في العرض المسرحي (ساعد فاخر شبوط، ٢٠١٩، ٦٠٩)

وللموسيقى القدرة على قراءة العمل الفني بمجمل أشكاله، لاسيما قراءة الصورة المسرحية الجمالية التي يبثها العرض، من خلال تجسيدها إطارا تعبيريا يحمل في ثناياه الفكرة المطروحة لتجسيد تلك المفاهيم المتضمنة عن طريق ترتيب أصواتها بالصورة والتي من شأنها أن تثير النفس البشرية بالاتجاه الوظيفي المراد إبرازه، إذ يمكن القول بوجه عام إن الموسيقى تعني أسلوبا يتسم بالإحساس الدقيق باكتمال الصورة والتوازن بين الشكل والمضمون، أو بين أداة التعبير والمعنى المعبر عنه كما تتسم بالصقل والتهذيب العقلي (حيدر جواد ، أوراس عبد الزهرة ، ٢٠١٨، ٦)

فالموسيقى تقوم بعمل توضيحي تفسيري مغلفة بالرقة والجمال، لإيصال النص الأدبي لأعماق المشاهد، ومهمتها الأساسية أن تتكامل في العرض مع بقية العناصر السينوغرافية الأخرى، لإبراز الأحاسيس العاطفية وتنمي الأذواق الجمالية، والتي من شأنها تحقق المتعة لجمهور العرض المسرحي، وكذا تتويج أداء الممثلين وحركاتهم، مع التأكيد على توافق اللغة الموسيقية المستخدمة أثناء العرض، مع الحركة وتناغمها مع الحركة، ليطغى الترتيب والتنظيم على لوحة وصورة العرض المسرحي العام. (خالد حفصة، ٢٠١٩، ٢٤٨)

وقد وظف المخرج جلال الشرقاوي الموسيقى والمؤثرات الصوتية لترافق عرضه المسرحي وتحقق التكامل مع بقية العناصر الأخرى، لتساعده في إبراز رؤيته الإخراجية وتفسير النص، فجاءت المؤثرات الصوتية في الفصل الأول مفتتحة للإيقاع العام للعرض، من خلال مؤثرات توحي بتواجدهم في محطة للأتوبيس، مما ألجأه للاعتماد على الضوضاء ليثير الكوامن في نفس المتلقي، فأعطى دلالة وإيحاء بالمكان الذي تدور فيه الأحداث، مضيفا عليها طابع الواقعية على المشهد، حتى يرسخ في ذهن المتلقي منذ البداية تصور عاما وتخيلا عن الرصيف الذي يريد إبراز أبعاده منذ البداية، ترشيحا لتوظيفه كمكان لإقامة كلا من صفية وكمال عليه طوال العرض، وبالتي فقد شكل الصوت علامة فارقة بنى عليها المتلقي افتراضاته تلك، ومهد الطريق أمام الشخصيات، ليسهل عليهم التواصل والتفاعل مع الإحداث منذ البداية.

فاستهل المخرج عرضه بموسيقى تمهيدية افتتاحية، جاءت لتتكامل مع الحدث الدرامي، عبارة عن دقات إيقاعية تعبيرية مضفية حالة من المراوغة والتشويق على العرض، وهو ما انعكس على شخصيات المسرحية والتي بدت تائهة مضطربة منذ البداية، لأنها لم تحقق أهدافها، فجاءت الموسيقى لتترجم لمشاعرهم وانفعالاتهم، ثم تلتها إيقاعات متنوعة بمثابة مؤثر لتشكل المعنى، حيث صاحبت الموسيقى المشهد المسرحي منذ بداية العرض، فمن خلال تلك المقاطع الموسيقية والأغاني التي تنعش الذاكرة وتردد ألحانا تمجد الأجداد والثوار.

فهذه الموسيقى والأغاني والألحان الوطنية جاءت مكملة لمضمون النص الدرامي، لتعبر عن الفرحة بعودة مصر لأهلها بعد عقود من الاحتلال والقهر، ثم تبعث موسيقى أخرى أيضا تساعد على إبراز البعد النفسي الداخلي عند صفية لدى عودتها من الكويت، فبمصاحبة مجموعة من الأغاني الوطنية، عمقت من أملها في أن تشاهد مصر جديدة، بعدما تغربت وحرمت سنوات من أجل أن تحياها كما تخيلتها.

بالأحضان بالأحضان يا بلدنا يا حلوة بالأحضان.

في ميعادك يتلموا ولادك. يا بلادنا وتعود أعيادك. (زين نصار، ٢٠١٥، ٨٥)

فالموسيقى التي وظفها المخرج أبرزت حالة النشوى والفرح وحلمها بالعودة للذكريات البريئة وأحاسيسها، وكشفت عن صفاتها الأخلاقية واستعداداتها الذهنية، فتعاونت حركتها الارتجالية مع الموسيقى من خلال اللحن، فأبرزت الموسيقى أفكارها وانفعالاتها وخوفها وفرحها. لتترجم لحالة الشوق واللهفة والترقب التي تحياها.

فاختيار المخرج لهذه الأغاني والألحان لم يأت عبثا، بل جاءت مقصودة ليربط الماضي بالحاضر، ويبعث في العرض نغمات التفاؤل والأمل بعودة مصر جديدة، والتي سرعان ما تنقلب من موجات ترحيبية وسعادة بحراك ثوري، إلى أصوات امتزجت فيها الموسيقى بشكل يثير في نفس المتلقي الفزع والخوف من تغول الفساد على الشرفاء.

كما وظف المخرج المقاطع الموسيقي ملازمة لحوار كمال، لإبراز جملة التناقضات التي يحياها نتيجة مواقفه النضالية، حيث قضى مسيرته المهنية كقاضٍ محاربا للفساد الذي عم الدولة

نتيجة الانفتاح، فتدرجت الطبقات الموسيقية مصاحبة للإضاءة لتبرز ما تعرض له من الترهيب والترغيب، ولتكشف مدى ما عاناه من قهر وتعذيب وضغوط ووسائل غير مشروعة عمادها الجنس والرشوة، إلا أن الموسيقى أكدت ثباته ورسوخه على مبادئه، وأشاعت حالة من الديناميكية في العرض.

وقد عمد المخرج إلى التنوعات الموسيقية المصاحبة لمشهد تعذيب كمال على الصليب، فجاءت الموسيقى ذات إيقاع سريع تحاكي فعل الآنين والوجع، مستظهره مشاعره النفسية الداخلية، وممتزجة بحركاته الجسدية، فأتى أنين كمال يحاكي الموسيقى في هذه اللعبة، وكأنه في طقس من طقوس التضحية والبكاء والاستلاب والتي سيطرت على جسده، لتوصلنا اللوحة إلى دموية الحالة حيث منحتنا المؤثرات الموسيقية نشوة جمالية جذبت المشاهد ودفعته للتفاعل مع تلك المأساة، لأن الموسيقى أبرزت الصراع بين الجسد والروح المهمشتين في صراعهما مع الألم.

في حين ينمو عالم آخر متمثلا في جسد زوجة عبد الصبور والتي أشرفت على تعذيب كمال فأتت كحية ترقص بشكل هيستري على أنقاض خراب عالمه، بعدما ظنت أنها أفلحت في جعله يفقد طهره ويخون مبادئه، فأتى إيقاع الموسيقى سريعا صاخبا أمتزج فيه الجنون بالشهوة متعاونا مع الإضاءة وحركات الممثلين، لتتصدر الموسيقى المشهد معبرة بدلالات أعمق عن حجم الكارثة ومأساوية المشهد ومعاناته.

بينما يظهر عبد الصبور وهو يراقب كل هذه العوالم وكأنه هو الذي يدير اللعبة، ليعود المشهد من جديد على صوت صرخات وأنين تنبثقان من الأعماق مخنوقة وباهتة بينما تتعالى الآهات والضحكات والهلوسات لتشكل عوالم كابوسية لينتهي المشهد بصرخة كمال وكأنها ولادة لحقبة جديدة وحلقة جديدة من الصراع بين الحق والباطل بين الخير والشر بين المثل العليا والانتهازية، لكن يحسب للموسيقى أنها أجادت ببراعة في إبراز تلك العوالم الخانقة الكابوسية متعاونة مع الإضاءة لتحيلنا إلى تلك العوالم المخيفة، والتي نجح المخرج في جعلها تسيطر على ذواتنا، لينقلنا إلى حالة من الذهول من خلال المؤثرات الموسيقية والضوئية التي تعاونت جميعها في فك شفرات المشهد مع الأجساد لتوحي بمعاناة كمال وآهاته وأنينه وحيدا في مواجهة الفساد منفردا، في تشكلات جسدية عبرت عن بوح الجسد المسلوب بمكنوناته.

وقد استخدم جلال الشرقاوي في مسرحيته عدة أغاني تخللت الفصول الثلاثة، أوديت على خلفيات موسيقية مختلفة متنوعة، سعى من ورائها إلى مخاطبة عقل المشاهد واستفزازه وذلك من خلال كلمات وألحان تراثية تستدعي في نفسه حالة ما أراد المخرج خلعها على المشهد الذي وظفها فيه.

فعلى مدار المسرحية وظف المخرج أغنية "أحلف بسماها وبترابها" بشكل عكسي مناقض لها ولكلماتها وهدفها الذي كتبت من أجله، فجسد من خلالها حالة الانتهازية والنفعية والسقوط القيمي لدى بلية وعبد الصبور، فالأغنية تجسد لحالة وجدانية خاصة بين وطني مخلص وبلاده التي يقسم بها ولها على رفعة شأنها وتقدمها، إلا أن المخرج جعل قسمهما تأكيدا لخيانتهم وإعلاء لمصالحهم، فصارت النفعية والتآمر هي قبلتهما، وقد تكررت الأغنية على ألسنتهم في كل موقف

يتفقان فيه على الخيانة والكيد لصفية وكمال، وكأن المخرج أراد إيصال رسالة للمتلقي مفادها أن أصحاب الشهوات والنفوذ لا يأبهون بأية قيمة إلا مصالحهم وأهواؤهم، وأن المقدس والمدنس في نفوسهم هو إعلاء مصالحهم حتى لو كان الوطن بكل مكتسباته وتاريخه.

وكذلك جاءت أغنية " دقوا المزاهر" التراثية والتي ارتبطت في الوجدان العام بالفرحة والبهجة في الأعراس وحفلات الزفاف، فأجاد المخرج توظيفها بشكل مناقض لمضمونها، حيث اتخذها متكأ لتخدير أعصاب العروس المخدوعة التي عاشت حالة النشوة بالعرس والأغاني والجو العام للفرح، فصوت الدفوف والزغاريد تعاونت مع الإضاءة والديكور في رسم الكوشة ما يوحي بالنشوة والفرح، وكأنه استخدمها للسيطرة عليها ودفعها قصرا للسفر والغربة والتخلي عن مزاهرها وأفراحها، لتجني الأموال وترسلها للزوج المخادع، فتنافرت الموسيقى مع موضوعها محدثة أثرها بإيقاعاتها المحلية الراسخة في الذاكرة الجمعية، ما غلفها بجو من المعاناة والتهميش والقهر والذل، وكأن الأغنية وأجواء الفرح قد أسكرتها وشلت تفكيرها عن تقدير الموقف، وكذلك أجاد المخرج في توظيفها في جعلها المسكن الذي تتعاطاه صفية في غربتها كلما تذكرت خيبتها في منفاها الاختياري في الكويت.

لقد كان لتفاعل الموسيقى مع عناصر العرض بالغ الأثر في خلق عوالم سحرية، جاءت لتحاكي اللغة المنطوقة في إيصال مضمونها، بما تحمله من بنى متنوعة، ساعدت في إيصال وجهات نظر المخرج والمؤلف إلى المشاهد، فجاءت حركات الشخصيات وفق مؤثرات صوتية ومسارات موسيقية متعددة، ما ساهم في ترسيخ أفكار العرض بواسطة ثبات الإيقاع وتباينه، وكذلك امتزجت الإضاءة المسرحية مع الموسيقى في خلق حالة من التناغم والتناسق أشاع حالة من الترفيه الجمالي في العرض، نتيجة تكامل الموسيقى مع سينوغرافيا العرض المسرحي.

٦-الديكور:

يعد الديكور واحدا من أهم العلامات التي تخطف الأبصار في العروض المسرحية، وذلك من خلال تفاعله وتأثيره على باقي عناصر العرض المسرحي، فتكمن أهميته في وظيفته وجماليته، لأنه هو الدال المباشر على المكان والزمان، والمعبر عن الحالة النفسية التي يجري عليها الحدث والموقف، وينسجم ذلك مع جميع العروض المسرحية.(خالد حفصة،٢٠١٩، ٢٤٢) وتنحصر مهمة الديكور في كيفية التشكيل، وتوزيع الكتل على خشبة المسرح، وخلق البيئة الملائمة لموضوع العرض وفق رؤية المؤلف، إذ يلعب بعدا هاما في تشكيل مكان العرض والأحداث، كما يساهم في انجاز الفضاء المسرحي بأشكال متنوعة، فأجزاء الديكور يمكنها تصوير الفضاء بأنساق وأشكال متعددة، تساعد المخرج على تحديد مفهوم واضح للفضاء المراد التعامل معه، ليمكن المتفرج من تكوين أفكار مسبقة عما سيعرض أمامه، لتجعله متلهفا لمعرفة المزيد.

(دقي جلول،٢٠٢١، ٦٠٦)

فالديكور وسيلة تعبيرية، وواسطة تهدف إلى خلق التواصل مع المتلقي شأنه في ذلك شأن الإضاءة والألوان والإكسسوارات المعبرة وغيرها، ويعرفه باتريس بافيس بأنه: كل ما يوجد على الخشبة ويشكل إطار الحدث بواسطة وسائل تعبيرية تصويرية ومعمارية هندسية.

(يمينة بشارف،٢٠١٩، ٢٠٢٣). وقد ساهم الديكور في إثراء الناحية الجمالية والوظيفية في عرض على الرصيف، وهو ما مكن المخرج من بلورة رؤيته الإخراجية، فنجده لم يعتمد على مناظر ثابتة، إنما تتشكل حسب المواقف والحدث الدرامي، فبدخول الممثلين تعمل الإضاءة على ملأ التشكيل البصري على خشبة المسرح، وتوظيف أجسادهم، لتعطي الإيحاء بتواجدهم في محطة للأتوبيسات في الصباح، فأتت حركاتهم لتعبر عن ترقبهم لوصول الأتوبيس متعاونة مع الديكور، لتترجم لحالتهم النفسية وكأنهم في حالة ترقب وخوف من ضياع فرصة ركوب الأتوبيس.

فجاء المنظر عبارة عن مجموعة من الأشكال المجسمة منتظمة هندسيا، متوافقة في الكتل والحجم موحدة اللون، ملفوفة بقماش صبغ باللون الرمادي الغامق، وهذا الفراغ الدرامي هو نوع من الإيهام الذهني لا صلة له بأبعاد الخشبة، لأنه يحيل إلى فراغ أكبر وهذا ما عكسته تحركات الركاب في اتجاهات مختلفة، عملت على شد انتباه المتلقي، لأن العرض يعتمد على مشاركة الجمهور لسد الفجوات واستنباط المعنى.

فافتتح المخرج الفصل الأول بديكور يوحي بتواجد الركاب في محطة الأتوبيس، تكون من الحائط الذي يرمز إلى الشارع برصيفه الذي ستدور فيه الأحداث، وبه محل صغير وبعض المقاعد، وهذه الوسائل التشكيلية بدت داعمة ماديا لصورة المكان الذي ستدور فيه الأحداث وخلفية له، معتمدا على قماش من اللون الرمادي الغامق والفاتح في رسم معالم هذا المكان، فهذا اللون يحمل مضامين سيكولوجية توحي بالإحباط والعزلة والاكتئاب، والذي انعكس عليهم، فكل راكب يعيش حالة من العزلة مع مشكلاته الخاصة وإن اتحدت وجهاتهم لفترة قصيرة في محطة الأتوبيس. ومن خلال الديكور الذي وظفه المخرج جلال الشرقاوي والذي جاء ليملأ الفضاء المسرحي متمثلا في شكل عمارة عبد الصبور بنافذة تطل على المحطة في الخلفية، مستخدما وحدات ديكور بشكل بسيط، تم توزيعها بطريقة متوازنة، وهي عبارة عن ثلاثة بانوهات رسم عليها واجهة لعمارة، يتم تغييرها وتحريكها وتجميعها ليظهر مشهد جديد لشقة عبد الصبور من الداخل بألوانها زاهية، فالمخرج بتدرجه اللوني بين شكل العمارة باللون الرمادي من الخارج إلى الألوان الزاهية المبهجة في الداخل إنما أراد أن ينقل مشاعر المتلقي بين حيوات وأفكار مختلفة، وقد وفق المخرج في التعبير عن تلك المفارقة، فأتى باب ونافذة العمارة مطلان على الخارج في إشارة واضحة على الصراع بين الداخل والخارج، بالرغم من أن عمارة عبد الصبور لا يوحي شكلها الخارجي بثراء صاحبها ، فقد طليت باللون الرمادي بدرجاته، إنما أراد لها ألا تكون لافتة للأبصار خوفا من الحسد، أو إمعانا في إخفاء ما بداخلها من مظاهر الترف والثراء، ليتثنى له وحده أن يحيا بداخلها حياته الخاصة بكل ما فيها من بهرجة وغنى.

وكأن المخرج أراد في هذا المشهد أن يبرز المشاعر الداخلية بشكل واضح وفعال عن طريق رسم معالم المكان وعلاقة الأشخاص، فقسم الفراغ المسرحي إلى مستويين، المستوى الأول ويشغل مقدمة الخشبة ويضم حيوات الفقراء والبسطاء والمهمشين في محطة الأتوبيس والتي تمثل نماذج من جميع أطياف المجتمع على اختلاف اتجاهاتهم وثقافتهم وأشكالهم وأجناسهم وقد غلبت عليهم الألوان القاتمة والزحام والضوضاء، لأنهم يمثلون الجانب الواقعي من المجتمع إلا أنهم من الكثرة مما جعل فضاء المسرح يضيق بهم، وقد حقق المخرج التوازن من خلال توزيعهم بشكل معتدل على جانبي خشبة المسرح.

والمستوى الثاني ويشمل عمق خشبة المسرح، ويمثل الجانب الخفي لحيوات الانتهازيين ومنتفعي الفساد، وقد عقد المخرج مقارنة بصرية بواسطة الديكور، فبالرغم من قلة عدد الممثلين متمثلا في عبد الصبور وزوجته والشغاله، إلا أنهم يحيون في مساحات تساوي كل مساحة المهمشين والبسطاء، شملت كل فضاء المسرح، وقد شكلت العمارة وشقة عبدالصبور مركز الثقل البصري في الفراغ المسرحي، بوصفه مناط الكشف عن ثقافة سلبية بهدف رفضها، لذا خرجت الشقة بشكل مبهر على البانوراما الخلفية بحوائط ملونة، حيث يمثل منظر داخلي بزخارف، وتم إضافة بعض المقاعد تدل على الثراء متصدرة للمنظر في عمق المسرح، بينما يتم تغيير المناظر بسلاسة ويسر دون ارتباك في المشهد حتى لا يتسبب في قطع تواصل المتلقي، ليعقد المقارنة في نفسه بين حيوات الفقراء في محطة الأتوبيس وحيوات الفاسدين في شققهم الفارهة.

وقد عمد المخرج لتغيير الديكور في المشاهد التي يظهر فيها كلا من كمال وصفية قاصد إبراز الصراعات والتغيرات الاجتماعية والنفسية التي طرأت عليهما بعدما جمعهما الرصيف، فالديكور يتغير من حولهما ليترجم لصراعهما مع فساد مجتمعها، فظهر كنتاج عرضي لحركتهما، متفاعلا مع كل الأشياء المادية من حولهما، فعبر الديكور بمفرداته عن أثاث شقة صفية الملقى ع الرصيف وسترها لنفسها بنشر ملايات بعرض المسرح لتخفي نفسها عن أعين المارة في الطريق لتستقر في وسط المسرح، وكذلك مكتب كمال ليستقر يسار خشبة المسرح، فعكس الديكور بوضوح كل ما يدور حولهما من حركة المجتمع والتاريخ والثقافة، وكأن تلازم الخير والشر هما الثنائية التي ارتبطت بحركتهما، فجسد الديكور كل هذه المعاني، وتماشت مع عناصر التعبير من خلال الألوان بخاصة اللونين الأبيض والرمادي، والتي عملت على تلخيص المعنى الذي نحس به من خلال هذه المرئيات، وسهل علينا ترجمة موضوعات هذا العرض من خلال عناصره التعبيرية.

وفي مشهد تعذيب كمال على الصليب أراد المخرج إبراز المشاعر الداخلية بشكل واضح وفعال من خلال رسم معالم المكان وعلاقة الأشخاص به، فدفعته الحاجة إلى ملأ الفراغ بالإكسسوار والألوان، والتعبير عنها بكل الوسائط المتاحة، مستعيضا عن التفاصيل الدقيقة المتقنة، فاعتمد على الرمز والإشارة للمكان الذي تدور فيه الأحداث، مما أفسح المجال أمام

المتلقي عن طريق نقله من مستوى لأخر ليعمل على ربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، وتكون المنظر من خلفية تمثل جدران سجن أو معتقل سلطت عليها إضاءة حمراء لتوحي بالقسوة والتعذيب، واستخدم المخرج إكسسوار الصليب باللون الفضي والذي أنزله من سقف المسرح لأرضيته ليؤكد أن العذاب والقهر سينصب على رأس كمال من حيث لا يدري، وعندما يقاوم كمال كل التهم الملقاة عليه، يجتهد عبد الصبور وزوجته في طمس هويته، بإذلاله وإهانته، وهي إحالة من المخرج ليعبر عن العدوان النفسي والجسدي عليه، وفي المقابل أفسح الديكور المشهد للتأكيد على شدة التماسك والثبات والمؤازرة النفسية التي استمدها كمال من مبادئه وإيمانه مما جعله يصمد ولا ينهار من أساليب ترهيبهم وإغوائهم.

وفي المشهد الختامي في المحكمة اختزل المخرج المسرحية كلها في رموز بدت كلها واقعية حيث أبرز الديكور قاعة محكمة بشكلها النمطي المعتاد، من منصة للقضاء ومحبس للمتهمين ومقاعد للشهود، إلا أن المخرج عمد لتلوين قضبان قفص المتهمين باللون الأبيض في دلالة رمزية على أنهم كالطيور الحبيسة التي ما ارتكبت جريمة إلا أنها حلمت بالحرية، وأن وجود صفية وكمال في قفص الاتهام قلب لكل الحقائق وتشويه لكل القيم، وقد عمد المخرج لاستخدام القفص كوحدة دلالية معبرة، فبدى وكأنه نقطة التوقف لهذا العالم الذي غمره الفساد والطمع، فلم يخرج القفص بشكل المحبس بل حمل رؤى وتأويلات متعددة، فبدا وكأنه النقطة الفارقة بين الحاضر بفساده والمستقبل المجهول، وجاء الديكور بخلفيته البنية الداكنة يسعى لخلق وإفراز رموز وعلامات تصاحب وتساند الممثلين بحركاتهم، لأنه لم يكتمل شروطه الجمالية والإيحائية من كونه ديكور فحسب بل من خلال حركة الممثلين أيضا، وهذا ما أبرزه العرض، وهو ما حرك القيم الجمالية المتكاملة في الديكور، فتعامله مع هذه القطع الديكور أعطاها بل أكسبها قيمة جمالية استفزت المتلقي للاندماج والتركيز، حتى ساعده على الخروج من الجمود إلى الحياة، ليصبح لغة تعبيرية دون حروف.

" صورة ملتقطة من العرض"

فقد تبدت جماليات الديكور في العرض المسرحي من خلال تلك الصورة البصرية التي عمل على خلقها، وإيجاد حالة من الانسجام والتناسق بين المساحة والكتل، وظهر ذلك في طريقة توزيعها في فضاء خشبة المسرح، وكيفية تعامل الممثلين معه، حتى تتكامل الصورة المرئية الشاملة بأنساقها الجمالية لتثري العرض وتشيع البهجة والمتعة والتفاعل بنفس المتلقي.

٧-**التعبير الجسدي:**

يتكون المسرح من مجموعة من العلامات ومن أهمها الممثل، فهو بمثابة العلامة الحاملة له، حيث يعد المصدر الرئيس لكل علامات العرض، لأنه يقوم بتكوين علاقات حركية مع الموجودات على الخشبة، مما يولد علامات مسرحية جديدة (خالد حفصة ،٢١٤،٢٠١٩) ويعد الممثل صاحب اللغة البصرية في العروض المسرحية، وذلك من خلال حركته على خشبة المسرح، فالمهمة الموكلة إليه تظهر من خلال تقديم لغته الجسدية، لأن العروض تقوم على منظومة من العلامات التي تعتمد الرموز والإشارة والدلالات والتأويل والكشف ليوصلنا إلى مدلولات جديد في عملية التواصل، ولن يتأتى ذلك إلا باختيار الدلالات بشكل صحيح وملائمتها مع الفكرة المراد توصيلها، فالممثل هو الوحيد القادر على منح الحياة للعلامات، أو تعويضها بعلامات أخرى ليحل هو محلها، عبر الإشارة إليها بالكلمات، وبهذا فسيمياء اللغة في العرض المسرحي يمكن تحقيقها عبر استخدامها لغتين مختلفتين، وقد تتفق هاتين اللغتين في الرسائل المراد توصيلها، وأحيانا تأتيان منفصلتين تماما، ليحققا ما يسمى بالإبلاغ والتواصل، وإحدى هاتين اللغتين هي اللغة المسموعة، واللغة الأخرى هي لغة الجسد (عمار عبد سلمان محمد، ٢٠٢١، ١٠٣).

فلغة الجسد والإيماءات الحركية نستعيض بها عن الصوت في أحيان كثيرة، لأنها تمتلك القدرة على التعبيرعن الموضوع وتأكيده والتأثير فيه، وهو ما يلجأ إليه الممثل في العروض المسرحية، فيغلب على أداؤه اختزال الصوت، وتأكيد العرض بواسطة الحركة.

ولقد تميزت حركة الممثلين في عرض ع الرصيف بالديناميكية والمرونة والخفة على خشبة المسرح، فمنذ بداية العرض لمسنا القدرة التعبيرية الفائقة للممثلين في أداء حركاتهم وتعبيراتهم الجسدية، فظهروا في الفصل الأول بطاقات متفاوتة من ممثل لأخر، وبدا ذلك من خلال حركة الركاب في محطة الأوتوبيسات، متفاوتة بين شباب وكهول ونساء، وذلك لاحتلاف قدراتهم الجسدية و مراكزهم الاجتماعية، وقد كانت لوجوههم القدرة الفائقة على التعبيرات الجسدية، فلمسنا ملامح الاندهاش والحزن والأسى في وجوه الركاب، علاوة على كثير من الإشارات التي دلت على الحالة النفسية للشخصيات، فمن خلال الحالة الشعورية للركاب والتي كشفت عن مواقف المواجهة وصراعاتهم مع الكمسري، للتنافس على صعود الأتوبيس من خلال الشجار بالأيدي والألفاظ الموحية مستخدمين تعبيرات الوجه مع حركات اليدين والرجلين لتكامل الصورة المشهدية.

وكذلك بدت حركات صفية الإيمائية لحظة دخولها لخشبة المسرح دالة على السعادة والفرح بالعودة إلى الوطن عن طريق الرقص والتفاعل الجسدي باحتضان باقي الممثلين.

لترشح لتنامي باقي حركاتها وسلوكيتها الجسدية والتي حملت شفرات حركية ذات دلالات خاصة توحي بالغضب والحزن والرفض لأشكال القهر والظلم، عن طريق شد عضلات وجهها بقوة، لتجسد لنا ملامح الغضب والحزن من الأوضاع التي تحياها، بالإضافة لظهور ملامح القلق

والخوف والتردد على وجهها وخطواتها والتي عكست حالتها النفسية، إلى جانب نبرات الحزن في صوتها، لتتكامل مع حركاتها، لتوحي للمتلقي أنه أمام شخصية متأزمة من غدر زوجها عبد الصبور.

فكشف المخرج من خلال حركاتها الظاهرية عما هو فعلي في شخصيتها، فأتت حركتها مترجمة لمشاعرها متلازمة مع أفعالها، فكل حركة قامت بها يمكن قياسها من خلال الزمن الذي استغرقته ودوافعها وأهدافها، فقد أعطتنا صورة حقيقية عن محاولتها الإفلات من قبضة الفساد واسترداد حقها، مجابهة حركة عبد الصبور واجتهاده في ردعها وإخماد صوتها وتدميرها عن طريق التأمر عليها، وهو ما ترجم لنا ردة فعلها العنيفة والقوية تجاهه، فاجتهدت في الإفلات من شباكه، متعاونة مع كمال في بحثها عن حقوقها، فجاءت حركتها في مجملها سريعة معبرة عما يدور في نفسها من قهر وحزن، لتؤكد أنها مرغمة على التمرد والصمود لتسترد حقوقها.

وقد تدرجت حركاتها بين السرعة والبطء، كاشفة عن التغيرات التي تعتري حالتها النفسية، محدثة حالة من الانسجام بين إيقاعها ومعدلات سرعتها، ذلك أن إيقاعها أتى متوافقا مع حالات التغيير التي تطرأ عليها تبعا لتغير معدل حركتها، فأتى الإيقاع كاشفا عن حقيقة الأحداث والقوى المسببة لتنامي حركاتها.

وكذلك أتت حركات عبد الصبور حاملة دلالات وشفرات حركية مختلفة هي الأخرى، فتارة تأتي دالة على السيطرة والسلطة، وأخرى دالة على الاستجابة والخنوع والطاعة، متمثلة في عدد من الحركات المألوفة، مثل رفع اليدين مع بلية للتأكيد على الخيانة والمؤامرة، وثني ركبته وإنحناء الظهر وغيرها من الحركات التي استخدمها لخداع صفية لتثق فيه مرة أخرى ليغرر بها، مع نظرات قوية من عينيه تدل على المكر والخبث والخيانة، علاوة على حركات أخرى تؤكد على الاستسلام والخضوع لزوجته سوسو خيشكو لتشابك مصالحهما ولاتفاقهما في أساليب الغش والخداع، فكثيرا ما تتشابك أيديهما وتجمعهما مشاهد لتوحي هذه الحركات بالمزاوجة مع الكلمات لتأكيد اتحادهما في الإثم، ولتأكيد هذا المعنى في نفس المتلقي.

ومن خلال التشكيلات الحركية، عمد المخرج لإبراز دوافع عبد الصبور الشريرة، من خلال تفاعله مع باقي الممثلين في العرض، فيخرج عبد الصبور ويتجه إلى منطقة أسفل يسار الخشبة، ويعمل على تغيير مواضعه، فدائما ما ظهر جسده مقابلا للجمهور، فكثيرا ما توسط أنصاره من المتأمرين في حركة تبرهن على موالاتهم له في نوازعه، وعادة ما يغير تموضعه بالدوران حولهم كأنه الشيطان، فيحتل مركز الخشبة، وكأنه بهذه الحركة والإيماءة يعلن سطوته عليهم، وهذا التأكيد قد ظهر عن طريق التضاد في حركاتهم وظهورهم في أوضاع مختلفة، وهو ما ساعد المشاهد في فهم نوازعهم النفسية، وبناء تصورات مسبقة عن أدوارهم معتمدا على هذا الأساس، فبدا عبد الصبور كوسيط بصري يحمل صفات السطح والحجم، والفراغ من حوله، ما منحه تأكيدا على دلالات دوره وأبعاده، فمن خلال الفراغ الذي شغله شكل كتلة، وكتلته هذه أتت لتحمل خواصه النفسيه.

وعكست حركات بلية وعبد الصبور تجاه كمال وصفية مدى ما يتمتعون به من سطوة ونفوذ، وقد بدا هذا واضحا من خلال حركاتهم المتوازنة بين الوقوف والجلوس والانحناء والتقابل، مع محافظتهم على ملامح الشر في وجوههم، حتى يرسخ في ذهن المتلقي فكرة أن تخطيطهم للشر أمر اعتيادي.

فنجد بلية في كثير من المشاهد يظهر في صورة الخانع الذليل المنحني لعبد الصبور من أجل المال والنفوذ، فأتت حركة جسده لتؤكد نفوذه وسطوته عليه.

وقد غلبت على حركات بلية الارتجال، فجاءت نابعة من تقمصه لشخصية التابع الانتهازي الذليل، والذي يتحرك بكامل الانفتاح النفسي والجسدي من أجل مصالحته، فمن خلال الحركات والإيماءات والجري في اتجاهات مختلفة، مع القفز في رشاقة، والدوران بحركات دائرية، جاءت متناسبة وفق منظومة حركية متناسقة مع حركات باقي الممثلين بخاصة عبد الصبور، فأتت حركاته الجسدية في شكل انسيابي حاملة العديد من الرموز والمعاني، وقد كشفت هذه اللغة الجسدية والأنماط السلوكية عن صفات ثقافية موروثة ورموز وإشارات نفسية لديه، فتنوعت إيقاعاته الحركية بين السريعة والبطيئة والخفيفة، وجاءت خطواته بشكل متدرج بين السكون والشدة، فهو عادة ما ينتقل لوسط الخشبة رفقة عبد الصبور متلاعبين بأيديهما في دلالة واضحة على أنهما رغم اختلافهما الثقافي والاجتماعي إلا أن لديهما نفس البنية النفسية والانتماء للشر.

وقد عمد المخرج من خلال مجموعة النظم الحركية على ربط بلية بنشاطه الإنساني الانتهازي والفكري داخل العرض، ليبرز دوره في تنمية الصراع، ما أكسبه بعدا جماليا من خلال الأداء الذي دعمته حركاته.

وكذلك جاء توظيف الإيماءات في مشهد تعذيب كمال، حيث جسد المخرج من خلاله الازدواجية بين الرمز والواقع، مرتكزا على لغة الجسد وتشكيلاته الحركية، والتي نقلت لنا العواطف والأفكار، ما عكس مشاعر الخوف والترقب والحزن بداخله من المستويين الداخلي الروحي والذهني عبر أداة الجسد، فكمال بعدما أنزل من الصليب ألقي على الأرض، وانتابته مشاعر الخوف من عبد الصبور، وفي الموازاة حدث آخر إذ قامت سوسو زوجة عبد الصبور بالرقص والدوران حوله، محاولة شنقه وتعذيبه وتدرجت معه فجأة إلى الإغراء الجسدي، فكشفت تعابير ملامح وجهها مدى صدمتها من صموده أمام إغراءاتها، فعمدت لحركة دورانية حوله كأنها شيطانة تغوية، والتي ما تلبث أن تختفي عن المشهد كله في دلالة على فشلها معه.

"صورة ملتقطة من العرض"

وقد عمد المخرج لإبراز كم التناقضات النفسية وحالة الصراع ودرجاته وتأثيراته صعودا وهبوطا على كمال، مع التأكيد على صموده وثباته وسط المسرح، فشكلت هذه التعبيرات الجسدية جزأ من الحوار في تسلسل زمني، وشكل هذا المشهد التحفيز الحكائي وخصائصه التخيلية في تنامي حكاية كمال وصفية مع الفساد، وهو ما تبدى من ملامح وجهيهما وظهور انطباعات الخوف والترقب والقلق عليهما طوال المسرحية، فتجلت غرائبية الموقف من خلال المفارقات العجيبة بينهما وبين والواقع.

وأثناء تداخل المشاهد فيما بينها فسح المخرج المجال للرصيف مرة أخرى ليبرز لنا كلاعب ومحرك لتنامي الأحداث، فيدخل كمال وصفية مرات عديدة قلقان مترقبان، ويتتابع دخول الممثلين عليهما بحركات متنوعة بين الخفيفة والسريعة في مختلف الاتجاهات، وبخطوات متقدمة ومنسجمة إلى الوراء، مستخدمين إيماءات شديدة متنوعة بأجسادهم لإعطاء إشارات بعيونهم أو بأيديهم، وقد عبرت في مجموعها عن القهر والغلبة وقلة الحيلة، ثم يدخل عبد الصبور إلى منتصف المسرح ليكشف لهما سبب شقائهما نتيجة تحالف الفساد مع السلطة والمال، وهو بحركاته الاحتيالية يحاول نشر الشحنات السلبية التي تملأ نفسه، وينتهي المشهد بوقوفه وسط الوسط فاتحا ذراعيه ليحتضن بلية في دلالة واضحة أنه يبسط نفوذه وسطوته، مستعيضا بها عن كثير من الإيماءات والحركات،

فكلما قل عدد الحركات والإيماءات التي يقوم بها الممثل، كلما كانت أكثر دلالة، وكان حضوره أكثر وضوحا على نحو أكبر (يمينة بشارف، ٢٠١٩، ٢١٨).

فجاء تواجد عبد الصبور وسط الوسط ليؤكد المخرج من خلاله بصفة مباشرة ملموسة على ما يضمره في نفسه، وأن طموحه الحقيقي يتمثل في أن يتسيد الموقف ويقضي على صفية وكمال إلى الأبد.

ثم تظهر صفية وكمال وهما يتبادلان معه النظرات الحادة من خلال وقفات مختلفة بينهم، وعندما أخفق عبد الصبور في إرهابهما بالقوة والنفوذ، يلجأ للحيلة عن طريق مداعبة أحلام صفية ورغبتها الجامحة أن تصبح أما، فيقنعها أن تتزوجه مرة أخرى بطريقة احتيالية متعاونا مع بلية،ليستخدمها في الإيقاع بكمال، بأن يدس عليه حقيبة بها مواد مخدرة قدمتها له صفيه بحسن

نية معتقدة أنها تحوي أدلة براءته، والمخرج لم يعتمد على وقفات جامدة من الممثلين، إذ امتاز المشهد بخصوصية ولدت ديناميكية في الحركات_ لأن جوهر الممثلين أن يكونوا وسطاء بالتحفيزية التفاضلية_ وقد أحسن المخرج استخدامهم كأدوات في التشكيل الحركي، فعملت حركاتهم على إضفاء ديناميكية لكل مكونات الصورة المسرحية.

فبدخول صفية وكمال من الوسط الأعلى عموديا متجهين إلى وسط الوسط ع الرصيف ليتموضعا فيه، أوحى باتحاد وتكامل قوتهما الجسدية والروحية والنفسية، وقد كثرت بينهما الحركات الإيمائية التي أكدت على توحدهما الروحي، وقوة ارتباطهما في مجابهة عبد الصبور.

" صورة ملتقطة من العرض"

وقد استخدم كمال الإيماءات الموجزة بدقة متناهية محركا يديه وتعبيرات وجهه، كأنه يشير إلى صراع مرير في نفسه، وصفية كثير ما كانت تفرد يديها باتجاهه، فبدا كمال وكأنه جدار تحتمي به من خوف مجهول، وهذا ما أكدته ملامح وجهها وعينيها عن طريق تقطيب حواجبها، وكثيرا ما أشارت بحركات توحي بالكف أو الصمت أو الانتهاء عن الخوف بعدما اطمأنت أن كمال قد تنبنى قضيتها وأنه سيرد عليها حقوقها.

وقد اختتم المخرج العرض بمشهد محاكمة كمال وصفية، والذي جسد فيه الصراع بين الحق والباطل، وحرك كل الكوامن لدى المشاهد، ودفعه قسرا للبحث عن ذاته داخل فضاءات العرض المسرحي، كي يجد فيها حريته وخلاصه ويحقق أحلامه بعيدا عن التهميش والقهر والغلبة، فالعرض قدم نموذجا لمدى تغول وبطش الفساد بالشرفاء، وكأنه أتى كناقوس إنذار في قالب كوميدي ليحافظ المتلقي على ذواته، ولا يعيش حالة الاغتراب النفسي والجماعي الذي عاناه أبطال العرض، وقد صاغ جلال الشرقاوي هذه الحدث في إزدواجية شخصت الفارق ما بين الرمز والواقع في قالب فني.

فأتت الإيماءات في العرض مصاحبة للحوار، وذلك لتعظيم الصورة الجمالية داخل المشاهد، حتى يتمكنوا من إقناع المتلقي بصدق ما يراه.

وقد تكون العرض من مجموعة من المواقف، والتي أمكننا تفسيرها بناءا على إيماءات الشخصيات المحركة للأحداث المسرحية، فالإيماء من أهم عناصر تحليل العرض المسرحي،

والتي كمنت أهميتها في الكلمة والحركة، عن طريق التكامل بين التعبير الجسدي والصوتي، ولعبت الشخصيات الدور الأكبر في الإفصاح عن مدلولات النص المسرحي مستخدمة أجسادهم لترجمة الدلالات المكتوبة والإفصاح عنه بجلاء، فجاءت حركاتهم تحمل العديد من الإشارات تنوعت بين الكلمة والحركة والإيماءة والوقفات، فبرعوا في إيصال فكرتهم للمتلقي، وتكاملت حركات الممثلين في تنامي الحدث الدرامي، فحققوا من خلالها التنوع والاختلاف، وأحدثوا حالة من التشويق والإثارة والترقب حتى لا يشعر المتلقي بالملل.

خاتمة:

تعد السينوغرافيا العامل الأساسي في العروض المسرحية، فيرجع الفضل لتقنيات معمارها ومناظرها في إبراز عناصر العرض على خشبة المسرح، وتظهر قيمتها في تشكيل الفضاء المسرحي، والذي يتحقق بتكامل عناصرها، ومهمة السينوغراف أن يبدع في إعداد الترتيبات اللازمة لبناء صورة بصرية تسهم في تنامي الحدث الدرامي، معتمدا على توجيهات وفكر المخرج في بناء رؤيته، ومن هنا فالسينوغرافيا تعد من أكثر العناصر أهمية وفاعلية في الحدث المسرحي.

وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها:

١- عملت السينوغرافيا على التأثير في المتلقي عن طريق الإبهار البصري المتشكل من خطوط وألوان وأشكال وحجوم وقيم ضوئية وغيرهم داخل العرض المسرحي.

٢- جاءت السينوغرافا في عرض "ع الرصيف" حاملة للكثير من المضامين والمدلولات، لأنها أهم مقومات الخطاب البصري، فنجحت في إبراز الجوانب الفنية والجمالية في العرض.

٣- حفل فضاء العرض المسرحي بالكثير من التركيبات والتشكيلات، والتي جاءت شاملة لكل العناصر البصرية والمعمارية وحاملة للعديد من القيم الفكرية والجمالية.

٤- حقق الزي أثره البصري المرجو منذ اللحظة الأولى لظهوره على خشبة المسرح في عرض" ع الرصيف" بما أحدثه من تعددية وتنوع، ومسايرة للأحداث، فأضفى بعدا جماليا بما خلقه من دلالات ميزت كل شخصية.

٥- ساهمت الألوان والإضاءة في إثراء وتنمية العرض، مضفية عليه أبعادا تفاعلية، فجاءت الصور ناطقة بالمشاهد المتنوعة بتشكيلاتها ذات دلالات مختلفة، ما أبرز التصاميم في العرض.

٦- عملت الإضاءة في العرض على خلق بيئة فنية وجمالية في مضمونها وشكلها العلاماتي والنسقي.

٧- جاءت المناظر متكاملة مع العناصر السينوغرافية الأخرى داخل عرض " ع الرصيف" عاملة على إبراز الأطر الجمالية فيه.

٨- تنوعت وتعددت الدلالات التي أفرزها المكياج بخطوطه وألوانه في بث معاني مختلفة ارتبطت بشكل الحركة ونوع الأحداث لتجسيد فكرة العرض.

٩- ساهم المكياج في بلورة الصور الفنية والكشف عن الدوافع الداخلية من خلال مظهر الشخصية الخارجي وطبيعتها، فضلا عن تعزيز حركتها وسلوكها على المسرح.

١٠- جاءت الموسيقى في عرض مسرحية" ع الرصيف" معبرة عن أغوار النفس الإنسانية وكأنها لغة منطوقة، فنجحت في التعبير عن حالات التي لا يمكن البوح بها إلا من خلالها، فضلا عن إبرازها للأداء التمثيلي.

١١- جاءت الإيقاعات مرافقة للموسيقى والأغاني في العرض، ومساهمة في شحذ الجو النفسي العام بما يخدم العرض، بالإضافة لضبط الحركات الراقصة فيه.

١٢- أسهمت الموسيقى في إبراز حركات الممثلين، عن طريق الإيقاعات المتنوعة، ما ساهم في تنامي الحدث الدرامي، فعملت على تصاعد الأحداث وإظهار العملية التجسيدية له.

١٣- لجأ المخرج لتداخل الموسيقى والأغاني الوطنية مع باقي عناصر السينوغرافيا في العرض ليبرز القومية والروح الوطنية لتنمية الحس الوجداني لدى المتلقي، وللتذكير بأمجاد وبطولات الشهداء.

١٤- عمل المخرج على خلق وحدة تكاملية بين السينوغرافيا والأداء الصوتي، هادفا لخلق بنية تركيبية تكاملية بين الأنساق السمعية والبصرية لتحقيق دلالاته، ما أسهم في صبغ الدلالات الفكرية والفنية بصيغ جمالية.

١٥- حفل عرض مسرحية " ع الرصيف" بالكثير من المفردات السينوغرافية، والتي ساهمت في إبراز الأداء التمثيلي عن طريق الاختزال والعفوية، فعملت على توصيل المعنى بأقل جهد من الممثلين.

المراجع العربية

المصادر والمراجع:

أولا المصادر.

مسرحية " ع الرصيف". نص نهاد جاد، إخراج جلال الشرقاوي، انتاج مسرح الفن، ١٩٨٧م

ثانيا المراجع:

١. إيمان السعيد التهامي (٢٠١٨). توظيف جماليات السينوغرافيا في عروض مسرح الطفل" عوض المسرح القومي نموذجا، عدد٢٨، مجلة الطفولة، جامعة عين شمس.

٢. باميلا هاورد (٢٠٠٤). ما هي السينوغرافيا؟ ترجمة محمود كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة.

٣. حميد عبد الله علوان (٢٠١٧). الدلالات الجمالية للمكياج في العرض المسرحي الصامت، مجلد٢٥، عدد٥، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، العراق.

٤. حيدر جواد العميدي(٢٠١٤) جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة، شواطئ الجنوح أنموذجا، مجلد٤،العدد١ ، مجلة مركز بابل، للدراسات الإنسانية، العراق.

٥. حيدر جواد، أوراس عبد الزهرة (٢٠١٨). الدور التكويني للموسيقى في عروض الأوبريت المدرسي، أوبريت الرحلة السعيدة أنموذجا، المجلد٢٦، العدد٦، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، العراق.

٦. خالد حفصة (٢٠١٩). سينوغرافيا الأقنعة في صنع الصورة البصرية، مقاربة سيميائية لمسرحية ديوان الكراكوز للمخرج جيلالي بوجمعة أنموذجا، رسالة دكتوراة، كلية الأداب واللغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس_ سيدي بلعباس، الجزائر.

٧. زين نصار (٢٠١٥). الغناء الوطني المصري في ثلاث ثورات، مجلة الفن المعاصر، العدد١١، أكاديمية الفنون، مصر.

٨. سعد فاخر شبوط (٢٠١٩). فاعلية الموسيقى وأثرها على أداء الممثل في العرض المسرحي العراقي، مجلد١٥، العدد٤٤، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العراق.

٩. عبد الرحمن الدسوقي (٢٠٠٥). الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، في دفاتر الأكاديمية ،١٢أكاديمية الفنون، القاهرة.

١٠. علي عباس السوداني، دريد هاشم (٢٠٢٣). السينوغرافيا بين تشكيلية الصورة ومتطلبات العرض المسرحي، مجلد٥١، عدد يوليو، حوليات أدب عين شمس، كلية الأداب، جامعة عين شمس.

١١. عمار عبد سلمان محمد (٢٠٢١). تمثلات لغة الجسد في العرض المسرحي العراقي، تخيل ذلك أنموذجا، العدد١٠١، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق.

١٢. فليب سيرينج(١٩٩٢). الرموز في الفن والأديان والحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق للنشر، سوريا.

١٣. قيس بسام أيوب، رغدة دريد حسن (ب.ت). تعدد وظيفة الإكسسوار في عروض كانتوروتطبيقاتها في عرض مسرحية شعر مستعار، كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل.

١٤. محمد عبد الرحمن (٢٠٢٠). تاريخ العثور على الصليب الحقيقي في فلسطين، متاح على: https://www.youm.com

١٥. ناجد جباري علي، غسان هاشم أحمد (٢٠١٨). جماليات توظيف المؤثرات البصرية في العرض المسرحي العراقي، مسرحية مكاشفات أنموذجا، المجلد٢٤ ،العدد١٠٠،مجلة كلية التربية الأساسية، العراق.

١٦. نجود خميسي (٢٠١٠). ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الدراويش لفارس الماشطة، حسن بوبريوة أنموذجا، رسالة ماجيستير، كلية الأداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج محمد لأخضر، باتنة، الجزائر.

١٧. نسيمة نويوة، أحمد حمومي (٢٠٢١). جماليات السينوغرافيا بين العرض المسرحي والفيلم السينيمائي ، مسرحية وفيلم العمى، المجلد ١، العدد١، مجلة آفاق سينيمائية، الجزائر.

١٨. يمينة بشارف (٢٠١٩) الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المدية وفن الأداء، قراءة في تجارب مسرحية جزائرية معاصرة، رسالة دكتوراة، كلية الأداب والفنون، جامعة وهران أحمد بن بلة، الجزائر.

Abstract

This study seeks to identify the aesthetics of employing scenography in the theatrical performance "On the Pavement" by director Jalal Al-Sharqawi, where scenography, through the integration of its elements, enriched the theatrical movement and its prosperity, after it became the greatest support for directors in crystallizing their artistic vision and formulating it within dazzling aesthetic and visual values.

This study relied on the descriptive analytical method as a method for analyzing the theatrical performance.

The study reached a set of results, the most important of which are:

Scenography worked to influence the recipient through visual dazzle consisting of lines, colors, shapes, sizes, light values, and others within the theatrical performance.

The scenography in the show "On the Pavement" carried many contents and connotations, because it is the most important component of visual discourse, and it succeeded in highlighting the artistic and aesthetic aspects of the show.

The costume achieved its desired visual effect from the first moment of its appearance on stage in the play "On the Pavement" with the pluralism and diversity it created, and its keeping pace with events, adding an aesthetic dimension with the connotations it created that distinguished each character.

The music in the performance of the play "On the Pavement" expressed the depths of the human soul as if it were a spoken language. It succeeded in expressing situations that can only be revealed through it, in addition to highlighting the acting performance.

The director worked to create an integrated unit between scenography and vocal performance, aiming to create an integrated compositional structure between audio and visual formats to achieve its connotations, which contributed to imbuing the intellectual and artistic connotations with aesthetic forms.

A screening ceremony for the play "On the Pavement" with a lot of scenographic vocabulary, which contributed to highlighting the acting performance through shorthand and spontaneity, and worked to convey the meaning with minimal effort from the actors.