

سينوغرافيا الفضاء في مسرح الديودراما مسرحية (نقطة ضوء) لفهد ردة الحارثي نموذجا

إعداد

د/ سماح دياب

مدرس بقسم اللغة العربية- كلية الآداب- جامعة المنيا

الملخص:

يتناول هذا البحث دراسة سينوغرافيا الفضاء في مسرح الديودراما، ذلك المسرح عاود الظهور مؤخرا وارتكز علي ممثلين اثنين، يدور بينهما حوار تصاعدي وصولا لنقطة الصراع، وقد دعمت السينوغرافيا عبر العصور جميع الأعمال المسرحية، وكانت بمثابة الجانب غير اللغوي المكمل للعرض المسرحي، وقد استطاع الكتاب المسرحيون مؤخرا الاستعانة بالتقنيات السينوغرافية في الكتابة المسرحية من أجل تدعيم النص المسرحي، وتشكيل الرؤية الكلية للنص، فيصبح الكاتب المسرحي بمثابة المخرج والسينوغرافي في آن واحد.

وفي مسرحية (نقطة ضوء) لفهد ردة الحارثي، استطاع الحارثي عبر النص المصاحب للمسرحية تسليط تشكلات معينة من الضوء من أجل أغراض بعينها، تؤثر في بناء النص الدرامي وفي تطور الحوار بين الشخصيتين، فضلا عن استخدامه للحركة ذات الدلالات المختلفة بالنسبة للأشخاص والموجودات.

تلك التشكلات السينوغرافية المختلفة من ضوء وحركة، كانت ذات دلالات مختلفة، وأضحت في المسرحية محركا لأحداث وذكريات وقضايا تناولها الحارثي من منظور اجتماعي فلسفي.

Abstract

This research examines the scenography of space in the diorama. This theater has recently resurfaced, focusing on two actors, with an escalating dialogue between them leading to a point of conflict. Scenography has supported all theatrical works throughout history, serving as a non-linguistic complement to theatrical presentation. Recently, playwrights have been able to utilize scenographic techniques in playwriting to support theatrical text and shape the overall vision of the text. Thus, the playwright becomes both director and scenographer.

In Fahad Radah Al-Harhi's play "Point of Light," Al-Harhi was able, through the accompanying text, to highlight specific forms of light for specific purposes. These forms influence the construction of the dramatic text and the development of the dialogue between the two characters. He also utilized movement with different connotations for people and objects.

These different scenographic forms of light and movement had different connotations and became the driving force behind events, memories, and issues that Al-Harhi addressed from a social and philosophical perspective.

تنويهات مهمة قبل التقديم

أولاً: دراسة سينوغرافيا الفضاء في مسرحية (نقطة ضوء لفهد ردة الحارثي) كانت من خلال (النص، والنص المصاحب) للمسرحية، وليس من خلال المشاهدة الواقعية للمسرحية علي خشبة المسرح لأسباب عديدة منها:

أـ بلجأ الكاتب المسرحي الحداثي حالياً إلي مراعاة التقنيات السينوغرافية في كتابة عمله الدرامي، فيصبح كاتباً ومخرجاً في آنٍ واحدٍ، يمتلك من المهارة الدلالية ما يمكنه من استخدام جميع الأبعاد اللغوية وغير اللغوية في توصيل فكرة عمله الدرامي.

بـ استطاع فهد ردة الحارثي عبر النص المصاحب للمسرحية تسليط تشكلات معينة من الضوء من أجل أغراض بعينها، تؤثر في بناء النص الدرامي وفي تطور الحوار بين الشخصيتين، فضلاً عن استخدامه للحركة ذات الدلالات المختلفة بالنسبة للأشخاص والموجودات.

جـ التشكيل بالنص المصاحب، يوحد رؤية المتلقين تجاه العمل الفني، فترسم الصور نفسها في مخيلتهم يختلفون فقط في تأويل دلالات تلك الصور والمشاهد كلٌ حسب قدراته الثقافية والفكرية.

ثانياً: مسرحية (نقطة ضوء) لفهد ردة الحارثي من مسرحيات الديودراما التي تجمع بين بُعدين: الاجتماعي والفلسفي، فتتطر للمشكلات الاجتماعية ببعد فلسفي تأملي وجودي، يري في الظلم والعدل كما الليل والنهار، كما النور والظلام وغير ذلك

وقد أدي ذلك في المسرحية لما يمكن أن نسميه ب(الحوار الناقص) الذي يتوقف قبل وصوله لذروة الصراع ليدخل الممثلان في حوار فلسفي كوني لا يلبث أن ينتهي فيعاود الحوار بينهما طريقه مرة أخرى.

ثالثاً: مسرحية (نقطة ضوء) تتبع التقنيات الدقيقة في كتابة مسرح الديودراما من احتوائها علي شخصيتين، لكل شخصية منهما قصة وأحداث ومجريات، أودت بالشخصيتين إلي الالتقاء في مكان بعينه، حيث تستعرض كل شخصية ماضيها وصراعها حواراً درامياً وصولاً لنقطة التقابل.

ما أضافه الحارثي علي المسرحية هو أن جعل الشخصيتين تتظران للأحداث الماضية بشكل فلسفي وجودي نتج عنه تلك النظرة الاجتماعية الفلسفية للعمل المسرحي الديودرامي.

رابعاً: مسرحية (نقطة ضوء) تعرض دراما لشخصيتين النقيتا في مكان ما _ هو خشبة المسرح_ في ظلام تام كان يعيشه الممثل الأول، حتي دخل الممثل الآخر للمكان مستخدماً مصادر مختلفة من الإضاءة؛ كان لكل مصدر منهم إشاراته ودلالاته في الحكي.

الممثل الأول عاش وسط مجتمع فقير معدم، يبحث عن نصف رغيف فلا يجده، كانوا يخشون النار والنيران لئلا تذكرهم بفقرهم وعدمهم، يستعينون بالغناء والموسيقى علي ما بهم من فقر معدم، فخرج هاربا باحثاً عن نفسه، عن حياة بها رغد العيش حتي وصل لمكان ما، ثم فقد ضوء نفسه وضوء مصابيحها فلبث في الظلام منتظراً من يُشعل في مكانه ونفسه الضوء.

أما الممثل الآخر، ففرَّ هاربا من ظلم كاد يقع عليه، حيث مجتمع لا يعرف للعدل وجوداً، يظلم كيفما يشاء، يلفق التهم لمن يشاء، فهرب منه حتي التقى بالأول؛ ليبدءاً معاً دراما الديودراما.

إن ذلك هو عين الديودراما، لقاء بين شخصيتين، جمعتهما ظروف معينة للقاء في مكان معين؛ لتبدأ من هذا اللقاء دراما الديودراما.

وأخيراً: فهد ردة الحارثي، فهد ردة الحارثي كاتب ومخرج مسرحي سعودي، ولد في مكة المكرمة عام ١٩٦٢م (١٣٨٢هـ). يعد من رواد المسرح في المملكة العربية السعودية. بدأ اهتمامه بالمسرح من باب النقد المسرحي

له مؤلفات عديدة في الأدب المسرحي مجموعة في مجلدين: أبرزها: "الفنار" و"البروفة الأخيرة" و"المحتكر" و"وأوشك أن ينفجر" و"ملف إنجليزي" و"ساكن متحرك" و"نقطة ضوء".

تقديم

(المسرح أبو الفنون)، من هذه العبارة يبدأ البحث، وإليها ينتهي.

المسرح فن يجمع بين الفنون القولية وغير القولية، هو تجل لمفهوم الفن الجامع الشامل الذي لا يقف عند حدود نوع بعينه، ففي المسرح تجتمع الفنون وتتمازج في بنية كلية تحول كل ما علي خشبة المسرح إلي دال له مدلوله وله تأثيره في المشاهد الحاضر وفي القارئ المتخيل. لقد قالها توفيق الحكيم ذات مرة (حينما أكتب للمسرح، والمعني الحقيقي للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة)، فالمسرح فن يتكئ علي مهارة الممثلين أولاً في العرض، وتشكلات خشبة المسرح ثانياً.

هاتان النقطتان هما محورا البحث_وإن كانتا في إطار المنظور الورقي للنص الأدبي المسرحي _، فمسرح الديودراما يسقط إن لم يكن الممثلان علي نفس الدرجة من الكفاءة في العرض والحوار، وسينوغرافيا المسرح إن لم تكن لها دلالات وتأثيرات كانت واهية في بنيتها. لقد شهد فن المسرح تغييرات كثيرة، كان فيها لسان الحال المعبر عن كل عصر من العصور، تغيرت أنماطه وتشكلاته وتطورت سينوغرافيا عرضه.

الأدب كالدائرة ما إن تكتمل حتي تعاود البدء من جديد، هكذا بدأ المسرح بممثل واحد (شاعر) يتبادل الحوار مع الجوقة، ثم قلل (إسخيلوس) بعض الشيء من دور الجوقة بإضافة ممثل ثان، ولعل هذا الممثل الثاني هو أول ممثل محترف في تاريخ المسرح، إذ أن الممثل الأول كان هو الشاعر المؤلف نفسه، وكان من الطبيعي أن يحتفظ الشعراء لأنفسهم بالأدوار الرئيسية، أما سوفوكليس الذي أدخل الممثل الثالث استطاع الملائمة بين ثنائية الصراع المؤلفة من القوى العليا ممثلة بالآلهة والمهيمنة على مقادير العالم وإرادة الإنسان.

هكذا كانت البداية في عدد الممثلين، شاعر فممثل ثان فممثل ثالث، وأصبحت هذه هي النهاية نظرا لظروف مختلفة اعترت فن المسرح، فظهر لنا مسرح المونودراما ومسرح الديودراما (وهو محور الدراسة).

أما السينوغرافيا ويُعني بها مجموع المكونات المادية والسمعية والبصرية التي تمثل البيئة المحيطة بالشخصيات وسلوكها وأفعالها، هذه المكونات التي تشارك بسلطانها التعبيرية في خلق

الحدث ومرافقة تطوراتها، وقد سارت السينوغرافيا في اتجاه تصاعدي بدءاً من استخدام تقنيات تقليدية بدائية لإضافة الطابع الدرامي، ووصولاً للتقنيات الحديثة بأكملها.

مسرحية نقطة ضوء لفهد ردة الحارثي من مسرحيات الديودراما التي تعتمد علي ممثلين فقط، فضلاً عن استخدامها لتقنيات سينوغرافية مختلفة، أبرزها تقنيتي الإضاءة بمختلف صورها القديمة والحديثة والحركة بمختلف تشكيلاتها المكانية والجسدية.

استطاع فهد ردة الحارثي أن يكشف بالضوء والحركة تجليات الحوار، فأصبح لكل عنصر منهما دوره المهم في الحوار ونوعيته وتطوره فضلاً عما يقوده كلاهما من صراعات مختلفة، تُكشف عبر الضوء حيناً، والحركة في أحيان أُخري.

منهج الدراسة

هو المنهج السيميائي، والدراسة اختارت جنساً أدبياً له من الخصوصية ما يجعله عند الخضوع للتفكيك أكثر حساسية؛ وذلك لتعدد تمثيلات الفنون من فنون قولية مباشرة متمثلة في الحوار وما يؤدي به إلي صراع، وهما العنصران الفاعلان في المسرح، وفنون غير قولية متمثلة في السينوغرافيا وما تشمله من إضاءة وحركة وغيرها، وهنا يأتي دور المنهج السيميائي لإبراز دلالات هذه المكونات وتأثيراتها المختلفة، وربط بعضها بعضاً.

خطة الدراسة

مقدمة

تمهيد ويشمل:

_ مفهوم الديودراما أولاً

ثانياً _ السينوغرافيا

ثالثاً _ الفضاء الدرامي

الفصل الأول: سينوغرافيا الضوء في مسرح الديودراما

المبحث الأول: تمثيلات الضوء وتشكلات الحوار في مسرحية (نقطة ضوء)

المبحث الثاني: تمثيلات الضوء وتجليات الصراع الدرامي في مسرحية (نقطة ضوء)

الفصل الثاني: سينوغرافيا الحركة في مسرح الديودراما

المبحث الأول: (الحركة الصامتة) حركة الطاولة وأثرها في مسرحية (نقطة ضوء)

المبحث الثاني: (الحركة الفاعلة) حركة الشخصيتين ودلالاتها في مسرحية (نقطة ضوء)

التمهيد

أولاً مسرح الديودراما

إن مولد الفن الدرامي بدأ فعلاً في تاريخ محدد وفي موسم محدد أثناء ذلك المهرجان الذي أقامه ديكتاتور أثينا "ديدونسيوس" احتفالاً بأعياد الخصب والخير والخمر، وفي عام ٥٣٥ ق.م على وجه التحديد أكتمل مولد الأدب المسرحي حينما صعد "ثيسبس" المغنى والمطرب والمخرج إلى منصة وسط الكورس، وبدأ يتبادل أجزاء من أغاني الديثرامب مع قائد الكورس، لم تكن العملية المسرحية "العرض المسرحي" كما هي عليه اليوم عملاً مشتركاً بين عدد من الأشخاص، بل تستند في التجربة اليونانية إلى الشاعر الذي يُبدع النص ويُمثله ويُساهم في إخراجها كما عند "إسخيلوس" ٤٥٦ ق.م.^(١)

كان التمثيل أول الأمر ممزوجاً ببعض الرقص والأناشيد الجماعية التي تعبر عن حزنهم لغيباب الإله، والابتهاال إليه أن يعود ثانية، ثم مثل شخص "ديدونسيوس" فكانت الجوقة الفرقة تشير إليه وهو على مسرح مرتفع، ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة.

إن التأريخ لفن المسرح يبدأ انطلاقاً من مسرحية الضارعات (لإسخيلوس) الذي رفع الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين وقلل من أهمية الكورس (الجوقة)، وجعل المكانة الأولى للحوار خلال القرن الخامس قبل الميلاد، غير أن المسرحية المحكمة من حيث التنظيم لم تنل مكانتها إلا مع (سوفوكليس) بنظراته الفلسفية تجاه الدين وأمر برفع عدد الممثلين إلى ثلاثة وأمر برسم المناظر.

إن أول الممثلين في المسرح اليوناني هم الشعراء أنفسهم الذين أدخلوا نظام الجوقة أي الكورس وقد حدّ (إسخيلوس) بعض الشيء من دور الجوقة وأضاف ممثلاً ثانياً، ولعل هذا

(١) عبدالعزيز حمودة "البناء الدرامي" القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ط ١٩٩٨، ص ١٩

الممثل الثاني هو أول ممثل محترف في تاريخ المسرح؛ إذا أن الممثل الأول كان هو شاعر المؤلف نفسه وكان من الطبيعي أن يحتفظ الشعراء لأنفسهم بالأدوار الرئيسية، أما (سوفوكليس) الذي أدخل الممثل الثالث استطاع الملائمة بين ثنائية الصراع المؤلف من القوى العليا ممثلة بالآلهة والمهيمنة على مقادير العالم وإرادة الإنسان التي يتمتع بها.^(١)

وعندما نتحدث عن المسرح في القرن الحادي والعشرين، فإننا نتحدث عن تراكم تجارب مسرحية ذات جذور ماضية تصل روافدها إلى العصر اليوناني ليصبح المسرح مقترنا بما هو حدائي ومظهراً من مظاهر الحضارة المعاصرة من خلال التحولات الاجتماعية والفنية التي شهدها المجتمعات العالمية وبهذا يمكننا الحديث عن مرحلتين متعاقبتين في المسرح الغربي:

أولاً: مرحلة تقديس النص المسرحي التي ابتدأت منذ (إسخيلوس) حيث بدأت طغيان النصوص في العروض المسرحية واضحاً.

ذلك التقديس كان مرده رؤيتهم للمسرح علي أنه النموذج الأعلى الذي يجب أن يُحتذى به، بكل ما يحمله من تمجيد للأجداد والملوك قديماً، حتي في العصور الوسطى تحول المسرح من النمط الاجتماعي والديني في رؤيتهم لصراع البشر مع الآلهة، لتوحد الإنسان مع الإله فيتجلي لنا المسرح ذو الطابع الديني الصارم المتمثل في تجسيد آلام السيد المسيح ومعاناته، وسار المسرح علي هذا الركب حتي جاءت الكلاسيكية في العصر الحديث بتمجيد التراث اليوناني بأكمله، وإعادة بعثه للوجود مرة أخرى.^(٢)

ثانياً: مرحلة الانسلاخ مما هو كلاسيكي وإعلان الثورة المسرحية مع كورني في القرن السادس عشر الميلادي.

لقد حدثت ثورة مسرحية علي إثرها تطور فن المسرح، فبدأ يساير التطور العلمي والنفسي والاجتماعي، فاختلقت أنواعه ومقاصده، فوجدنا تباشير الحداثة في المسرح وحركة المخاض

(١) محمد ولد محمد سالم، الديودراما، مسرح الثنائيات، مجلة ملحق الخليج الثقافي ٢٠١٦.

<http://www.alkhaleej.ae>

عبدالفتاح قلعة جي، المسرح الحديث (الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل) دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب،

سلسلة الدراسات (١١)، ط ١، ٢٠١٢، ص ٥ (٢)

الأولي قبل الولادة مع مسرح تشيخوف في واقعيته ورصد جزئيات الحياة اليومية، ثم يغوص المسرح بعدها انتقالا من واقع المجتمع لباطنه في اللاوعي ليكشف قيعان النفس والمجتمعات مع المسرح التعبيري، خارجا بعدها عن القواعد الأرسطية مع المسرح الملحمي ووصولاً للمسرح الطليعي، لتنتهي بذلك مرحلة الحداثة، ويبدأ المسرح مرحلة ما بعد الحداثة، بكل ما تحمله من تجريب ليس علي مستوى الشكل والتنشكيل الدرامي فحسب بل علي مستوى الفكر والخطاب المعرفي أيضا^(١)

ومن ضمن أشكال المسرح ما بعد الحداثيّة، التي تُعيد في بنيتها الماضي بشكل جديد هو مسرح الديودراما (وهو محور الدراسة)

لقد ظهر مسرح الديودراما في حقبتين مختلفتين عبر تاريخ المسرح قبل ظهوره للمرة الثالثة في المسرح الحديث

المرة الأولى: والسابق ذكرها علي يد (إسخيلوس) حينما أدرج الممثل الثاني مع الشاعر في العرض المسرحي.

والمرة الثانية: في القرن الثاني عشر الميلادي حينما استبدل المسرح ما يُعرف بالأكروبات والقفز علي الحبال والحواة، وظهرت (دراما الشخص الواحد) ثم (درامات) التي تقوم علي الديالوج بين شخصين اثنين.^(٢)

وأخيرا في العصر الحديث ظهر مسرح الديودراما أو مسرح الثنائيات وكثُر مؤخرا، وأصبح الكتاب والمخرجون يميلون إليه مما جعله ظاهرة تستحق أن تُدرس وتفتح الباب أمام التجريب يتكون مسرح الثنائيات من ممثلين فقط يلعبان الأدوار على الخشبة ويدخلان في حوار متواصل عبر مشاهد العرض، ويعتمد نجاح العرض بشكل كبير على قدرتهما معا على تجسيد الشخصيتين وما يعتريهما من تحولات نفسية ناجمة عن التصاعد الدرامي، وما يتبع ذلك من

(١) المرجع السابق.

(٢) كمال عيد (سينوغرافيا المسرح عبر العصور) القاهرة، منتدى سور الأزيكية، الدار الثقافية للنشر، ب ت، ب

أوضاع حركية وصوتية وحين يعجز أحد الطرفين عن أداء الشخصية بشكل جيد فإنه يخل بالعرض تماماً^(١)

تقع عروض مسرح الديودراما بين الدراما العادية والمونودراما؛ لأنها تُحاكي الدراما العادية لأن فيها ممثلين يلعبان الدور ويجري بينهما حوار متصاعد ويدخلان في صراع خارجي، يحاول كل منهما أن يكون الفائز فيه وهي من ناحية تشبه المونودراما كونها تعتمد في جانب منها على البوح والتداعي الحر لأفكار الشخصيات حيث تؤدي المواجهة في أغلب الأحوال إلى استبطان ذاتي تستذكر فيه الشخصية ماضيها أو تجربته أفعالها ومواقفها من الشخصية الأخرى كما يفعل فنان المونودراما، الذي يُطور صراعاً ذاتياً عن طريق الاستبطان العميق لخبايا ذاته لاستثارة شعوره لكي يتحدى شعوره في تحرك الصراع نحو الأمام.^(٢)

لقد كان التوجه صوب الديودراما لظروف معينة اعترت فن المسرح فيضطر المخرج للجوء إلى ممثلين فقط لأمرين:

انخفاض التكلفة أولاً، ومحاولة الجمع بين الدرامي والمونودرامي فيكشف بذلك قدرات الممثل.

وبالنسبة للكاتب المسرحي فالتوجه صوب الديودراما أصبح تحدياً فنياً إبداعياً على عدة مستويات، فالدراما العادية تسمح بتعدد الأصوات فتعطي الكاتب رحابة في رسم الشخصيات وسهولة في تكثيف الحوار مع كل شخصية ومواقفها، أما في الديودراما فيُكثف الكاتب الحوار ويسمح بتقنية التداعي الحر الذي يخضع لمنطق الإحساس وحده، بتناقضاته وتنوع فضاءاته وسهولة انتقالاته.^(٣)

لمسرح الديودراما أسس معينة، فبالإضافة لعنصري المسرح الرئيسيين (الحوار _ الصراع) نجد عنصري (التجسيد والأوضاع)

(١) محمد ولد محمد سالم، الديودراما مسرح الثنائيات، مرجع سابق

(٢) المرجع السابق

(٣) نفسه

ـ الحوار

من الثابت عن الفعل المسرحي قيامه علي عنصر خاص به دون غيره من الأجناس الأدبية وهو عنصر الحوار الذي ترتكز عليه المسرحية، فليس هناك مؤلف أو راو يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض كما نشاهد في الرواية، وإنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها، وتتناول فيما بينها لينمو الحدث من خلال الحوار والمواقف التي يجرى فيها (١)

ولعل من أهم وظائف الحوار أنه:

يكشف عن أبعاد الشخصية.

يكشف عن موضوع المسرحية

يكشف عن الأحداث المقبلة (٢).

* الحوار والتعريف بالشخصيات:-

إن الحوار يجب أن يكشف بكل كلمة تنطقها الشخصية الأبعاد الثلاثة للشخصية " البعد الجسماني والبعد الاجتماعي والبعد النفسي " فتعرف منه _ الحوار _ أبعاد الشخصية وموضوع المسرحية وما عسى أن يصير إليه التحليل الشخصي في المستقبل.

وفي مسرح الديودراما نجد الحوار عبر عنصري البوح بين الشخصيتين للكاشفة ووصولاً إلي التداعي الحر لأفكار الشخصيات هذا التداعي يجب أن يكون مقيداً لكي لا يتحول إلى مونودراما

هذا التداعي لأفكار الشخصيات يكون بالموافقة أو المخالفة مما يخلق تصاعداً في الحوار

يؤدي إلى الصراع

ـ الصراع

(١) عبدالقادر القط " من فنون الأدب " المسرحية "، بيروت، دار النهضة، ط ١، ١٩٧٨ ص ١١

(٢) عادل النادى " مدخل إلى فن كتابة الدراما، تونس، مؤسسات عبدالكريم عبدالله، ط ١، ١٩٨٧

إن عنصر الاختيار مهم بالنسبة لكل فنان ولكنه بالغ الأهمية بالنسبة للكاتب المسرحي فالموقف الذي يختاره الكاتب المسرحي ينبغي أن يختار نقطة البداية بكل دقة لأن الدراما لا تستطيع أن تتبع الضحية في مراحل نموها النفسي البطيء كما تستطيع القصة.

ولذلك تتبع الدراما أيا كان لونها الشخصيات وهي تتصارع، عندما تتأزم المشكلة في وقت معين ويحتد الصراع في مكان معين.

والموقف الذي يخلقه الكاتب يتطور عن طريق التناقض ما يدعو إلى وجود فكرة معارضة وشخصية لها اتجاه خاص، تتطلب وجود شخصية ذات اتجاه مضاد وبذلك يتطور الموقف عن طريق التناقض.

والصراع قد يكون صراعا بين شخص وآخر، أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه، أو بين فكرة وفكرة، والصراع يتوفر في العالم الخارجي كما يتوفر داخل النفس الإنسانية أي أنه قد يكون صراعاً خارجياً أو صراعاً مزيجاً من الصراع الخارجي والنفسي^(١).

وما بين الحوار والصراع نجد التجسيد

وهو الأوضاع الحركية والجسمانية للمثل، والتي تحوي أبعادا لها دلالات، تثري قيمة اللغة المنطوقة، وتدعم الحوار، وتعبّر عن الصراع الخارجي والداخلي للممثلين.

ثانياً فن السينوغرافيا

فن السينوغرافيا كما هو بنفس الاسم منذ القدم، وُلد في أثينا مع ظهور المسرح حوالي القرن الخامس قبل الميلاد

كان هناك فنان رسام اسمه ساموس، ألف لإسخيلوس وسوفوكليس لوحات مرسومة بلا شك كانت تزين واجهة المشهد، فقد غاب الستار الفاصل بين الممثلين والجمهور ولم تكن هناك إضاءة وكان الممثلون يغيرون أزيائهم في الخيمة الخلفية أما الجوقة فكان في مواجهة الجمهور^(١)

(١) رابحة بن علي،جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر،مسرحية نون للمخرج عزالدين عبار

أنموذجا، إشراف منصور لخضر، الجزائر،جامعة وهران، أحمد بن بلة، ٢٠١٨، ص ١٧

وكانت الألوان تتبعث من الرسومات أيضا لما تقدمه المناظر المرسومة من أجواء حية تجري فيها أحداث المسرحية وذلك بوصفها للأماكن المختلفة في شكلها الصوري الأكثر واقعية من شكلها السردي الذي يثير تصورات ذهنية غير ثابتة ^(١) وفي العصر الهيليني انفصلت الصالة عن مكان العرض والجمهور، وأصبح لكل منهم حدوده الخاصة؛ فانفصلت بذلك عن فكرة المسرح القديمة كجزء عضوي من الحياة ^(٢) والمسرح الروماني شهد اهتماما كبيرا بالبناء المسرحي وزيادة حجم واجهة المناظر ذات الأبواب الثلاث والتي ارتفعت إلى أقصى ارتفاع تصل إليه زيادة في الزخرفة. ^(٣) وفي العصور الوسطى كانت تستخدم الإضاءة الخافتة والديكور؛ لإعطاء الطابع الدرامي للمسرحية.

وفي مسارح العصر الحديث شاع تعبير السينوغرافيا حتي نهاية القرن العشرين، إثر استقرار حركة المسارح ودور النشر في القارة الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية بعقد واحد من الزمان، عندما بدأت المراكز والمعامل المسرحية في بعض مسارح أوروبا تهتم بنشر أسرار المسرح؛ لتفتح هذه الأسرار أمام المشتغلين بالفنون المسرحية للاستعانة والاستزادة من التقدم التقني الذي وصل لدرجة عالية من الفن والصناعة معا. ^(٤)

وكان هم وهدف السينوغرافيا في هذا الطريق هو تطويع حركة الفنون التشكيلية والجميلة والتطبيقية بما ضمته من فنون المعمار والمناظر والأزياء المسرحية وطرق استغلالها في الفضاء المسرحي، مما أعطي لها وجها جديدا لتعامل كل هذه الفنون مع الكلمة والعبارة والمونولوج والديالوج والحوار. ^(٥)

(١) ماسبق

(٢) كمال عيد، سينوغرافيا المسرح، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، ب ت، ب ط، ص ٣٤

(٣) رابحة بن عليه، جماليات السينوغرافيا، ص ٢٠

(٤) كمال عيد، سينوغرافيا المسرح، ص ٥

(٥) نفسه

والسينوغرافيا هي نشاط إبداعي فني يفترض معرفة بالرسم والألوان والديكور والعمارة، وبالتقنيات المستخدمة في المسرح (إضاءة وهندسة صوت) إضافة على القدرة على تحليل العمل لتجسيده،^(١)

يري السينوغرافي الكويتي سليمان حيات أن السينوغرافيا الحالية هي فن تجسيد خيال النص اعتماداً على أبعاده ومتطلباته من أجل تحويله إلى عناصر ملموسة على الخشبة وتقديم رموز تعطي معانٍ تعوض ما لا يقدمه الممثل مع أهمية أن تكون متواجدة لتوظيفها في الأداء المسرحي بين مشاهد العمل المسرحي^(٢)

ومع التطور الكتابي للأعمال الأدبية المقدمة، وجدنا ملحوظاً في فن الكتابة بالكلمة، فن التصوير بالكلمة، كيف يمكن للكلمة التي تحمل بُعداً لغوياً أن تشكل أبعاداً أخرى غير لغوية كالتصوير والديكور وغيرها.

لاشك أن كتاب العصر الحديث أدركوا أهمية التلاحق بين الفنون القولية وغير القولية، فوجدنا الكاتب يدرك جيداً أبعاد اللون والإضاءة والكاميرا، فيقترب بالوصف والتحليل والتصوير من فنون مختلفة كالفنون التشكيلية واستخدام تقنية الكاميرا بالكتابة وغيرها، كما استطاع الفنانون تحويل قصصاً بعينها لأعمال فنية غاية في الروعة على المستويات المختلفة، فناً تشكيمياً حيناً، عملاً درامياً أو سينمائياً في أحيانٍ أخرى، وقد يكون حتى نحتاً.

ذلك ما استطاعه الحارثي في مسرحيته (نقطة ضوء) التشكيل بالكلمة، التشكيل بالنص المصاحب حتى ليصبح سينوغرافياً فضلاً عن كونه كاتباً مسرحياً له قدره؛ وهو ما أودي بالبحث إلي هذه الخاصية في الكتابة والتحليل، تحليل السينوغرافيا من خلال النص المصاحب للأدب المسرحي المقدم.

(١) حنان قصاب، ماري إلياس، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت، لبنان ناشرون،

ط ١، ١٩٩٧ ص

(٢) رابحة بن عليّة، جماليات السينوغرافيا، ص ٢٢

ثالثاً: الفضاء المسرحي

تتعدد مفاهيم الفضاء المسرحي وتتجلى دلالاته تبعاً لخصوصية صوغه فهو نقطة التلاقي بين الأدب والفن، فهو كنص جزء من الأدب يخضع لمعايير التحليل الأدبي، وهو كعرض يعتبر ممارسة تستعير الكثير من أدواتها من فنون أخرى كالتصوير والعمارة.

الفضاء في المسرح مفهوم مركب بسبب وجود زمانين ومكانين :

زمان ومكان العرض و لهما في هذه الحالة وجود مادي

و زمان ومكان الحدث الدرامي المفروض على الخشبة

وحاليا يلجأ الكاتب المسرحي المبدع في إدراج تقنيات الفضاء المادي بتشكلاتها المختلفة؛ ليلبرز أثرها في الفضاء الدرامي لأحداث المسرحية المكتوبة، فيصبح هو الكاتب والمخرج في آن واحد^(١).

والحديث عن سينوغرافيا الفضاء المسرحي أقصد ذلك الفضاء المادي المشكل بالكتابة وما يستدعيه من تأثيرات علي الفضاء الدرامي الخاص

لقد استطاعت السينوغرافيا بتشكلاتها أن تكون المحرك الأساسي في العرض، ليس فقط علي مستوي دلالاتها، بل وتعتبر أحيانا هي المفجر والمحرك للفعل المسرحي

الفضاء المسرحي يُطلق على المكان الذي يتركه النص، ويقوم بالقارئ بتشكيله في خياله، ويطلق علي المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث وتتحرك الشخصيات

وبطبيعة الحال هناك فرق بين الفضاء الدرامي الذي يطرحه المؤلف في النص وبين الفضاء المسرحي المرئي والمجسد على خشبة المسرح.

أولاً: الفضاء الدرامي ينطلق خيال القارئ في تشكيله ذهنياً وبنائه خيالياً وطبيعة هذا الفضاء هي طبيعة مكانية أي الأمكنة المتخيلة في ذهن القارئ حسب ما جاء في النص.

بعبارة أدق يمكن القول أن الفضاء الدرامي هو ذلك الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي من منظورين: فضاء درامي داخلي وهنا كتبه المؤلف

(١) حنان قصاب، ماري إلياس (المعجم المسرحي)، مرجع سابق، ص ٣٣٩

وفضاء درامي خارجي ما يتخيله المتفرج والممثل ثانياً

المسرحية الحديثة يلجأ كاتبها حالياً لرسم المشاهد بالإضافة للحوار، فيكون الفضاء الدرامي كلا مكتملاً في أركانها، فيكون الكاتب المسرحي هو المخرج كذلك للعمل المسرحي.

في مسرحية نقطة ضوء لفهد ردة الحارثي، استطاع الحارثي أن يكون الكاتب والمخرج في آن واحد، فممازج في مسرحيته بين الحوار الثنائي لممثلين اثنين فقط، فكان الفضاء الدرامي المُشكل لديه، هو عين الفضاء الدرامي المتخيل في ذهن القارئ أو حتي المخرج والمشاهد، بعدّ القارئ هو مخرج أيضاً.

استطاع الحارثي مستدعيًا من سينوغرافيا العرض ما استطاع به أن يجعل كل ضوء يُسلط علي الممثلين أو يستخدمانه هو محور انطلاقه في الحوار بالسكون تارة عبر التأمل الفلسفي وبالحركة والتفاعل الحوارية تارة أخرى وصولاً للصراع ببعديه الفكري والدرامي. كذلك الحركة في مسرحية (نقطة ضوء)، كانت باختلاف أشكالها المحرك الأساسي للحوار وللصراع.

لقد تجلت السينوغرافيا عند الحارثي في أبعاد مختلفة، استطاع بها أن يشكل الفضاء ببعديه (الدرامي والمسرحي) بما جعل السينوغرافيا ذات أثر وتأثير كبير في الحوار والصراع. التجلي الأكثر أهمية في ذلك كله أن المسرحية كانت ذات بعد فلسفي ورؤية ما ورائية للأحداث وللوجود

تحاول تلك الرؤية أن تمازج بين السرد الحوارية في استدعاء الماضي بما يجعل الحاضر نتيجة لذلك الماضي، ليس فقط علي مستوى اللحظة الزمكانية في تقابل الممثلين، بل وعلي الأثر الذي تركه الماضي علي الشخصيتين في الحاضر.

الفصل الأول: سينوغرافيا الضوء في مسرحية (نقطة ضوء)

ينطوي مفهوم الضوء ينطوي على بُعدين: أحدهما مجرد والآخر مادي المجرد يظهر في الفكر والفلسفة وهو إدراك مباشر دون براهين تجريبية للمعاني العقلية مثل إدراك المكان والزمان والوجود، والتفكير الناتج عن التأمل، إنها الفلسفة الفكرية في صورة من صورها المتجلية عبر الإدراكات المختلفة للوجود.

أما المادي فيتجسد في وجوده للعيان وهو الإدراك المباشر للمحسوسات مثل إدراك اللون والضوء المنعكس عن الأشياء، قديما قام ابن الهيثم وغيره من العلماء بتحليلات مختلفة للضوء، نتجت عنها رؤيته علي أنه انعكاس، وقد استفاض بقوله أن لكل لون من الألوان درجة من درجات تجلي النور الإلهي عليه، وهكذا كان الضوء المادي انعكاس.

إن حاصل جمع المجرد والمادي يؤدي إلى الرؤية التي نتعرف من خلالها على الأشياء التي تلتقي في الحركة لتتخذ معان جديدة.^(١)

إن في الضوء المادي نوع من التوليد للضوء المجرد، فله تقديم زمني ومكاني تجريبيان، يُعيد الماضي بالاسترجاع ي دون نقل حرفي ودون الانتماء إلى الماضي نفسه، ويُعالج الحاضر ليتوجه إلى المستقبلية بالتوقع والتنبؤ دون أن نصل بالفعل إلى المستقبلية خارج حدود مكان العرض وفي اللحظة نفسها.

وفي مسرحية (نقطة ضوء) تعددت أنواع الإضاءة وتدرجت أشكالها بدءا من عود الثقاب ثم الشمعة ووصولاً إلي الموقد، وفي كل ذلك كان الضوء الحديث يُسلط عبر بقع ضوئية خافتة علي تلك المشاهد.

لقد كان للضوء أثر بالغ في الحوار المسرحي، وما يتبعه من صراع، استطاع الحارثي بمهارة شديدة أن يتحكم في تشكيلات الضوء بمستوياتها الزمانية واللحظية في التأثير علي الحوار ودرجاته وتطوره.

كما أن نوعية الإضاءة والظلام قد عكسا بُعدا فكريا وفلسفيا تجاه الوجود والزمان والليل والنهار.

ذلك الانعكاس لم يكن وليد لحظة آنية، بل هو انعكاس ممتد عبر زمن عاشاه البطلان في العرض المسرحي مستدعين الماضي ليتضح اختلاف نظرة كليهما للوجود والحياة.

(١) جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام، مراجعة نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ط ١، ٢٠٠٢،

المبحث الأول

تمثيلات الضوء وتشكلات الحوار في مسرحية (نقطة ضوء)

تعددت أشكال الإضاءة في سينوغرافيا مسرح الديودراما وكأنها بذلك تمازج بين الماضي والحاضر فنجد الشمعة وعود الثقاب والمصادر الضوئية الحديثة ننوه علي أن نقطة البداية هي ذاتها نقطة النهاية في المسرحية، توحد تام في الظلام بدأت به المسرحية وانتهت به.

أولاً: عود الثقاب ودوره في تفجير الحوار ليكشف عن البعد النفسي للشخصيتين

لقد كان عود الثقاب أحد تشكلات الضوء في مسرحية (نقطة ضوء)، فكان يمثل البصر بالنسبة للممثل رقم (٢) فيه يكتشف المكان ومنه يسترجع الماضي، أما ممثل رقم (١) كانت البصيرة في ظلمات الوعي هي المحرك له (١).

لقد توحد ممثل رقم (١) مع الظلمة حتي غدت جزءاً لا يتجزأ من وجوده، يخشي الضوء والإضاءة بمختلف صورها، لا لشيء سوي لأنه يخشي الفقد ثانية، فقد نفسه وفقد مصادر الإضاءة مهما كانت سواء أكانت ملكاً له أم لغيره، يخشي حتي المواجهة في النور.

أما ممثل رقم (٢) لا زال ممسكاً بضوء بصره عبر الإضاءات المختلفة، يبحث من انعكاس ضوء بصره عن الوجود، عن نفسه، عن الغير الذي يشاركه موقفه.

فنجده _ ممثل رقم (٢) يدخل المسرحية بفعل هو كما يعرضه الكاتب المسرحي فهد ردة الحارثي فيقول:

(يدخل ممثل (٢) المسرح، يُشعل أكثر من عود ثقاب، ويقترّب من بعض القطع البالية يحاول تجسيدها باستخدام عود الثقاب أو أي مصدر إضاءة، بحيث يتشكل منهما أشكالاً جمالية للخيش أو القطع المعلقة

الشعور بالوحشة، يجعله يُشعل أكثر من عود ثقاب)

حتي ليقول ممثل رقم (٢) لنفسه

(أعلم أن الظلمة تستكين حتي تتمكن منك، ثم تحول فضائك نحو الخوف، والخوف يولد الوحشة، والوحشة تقتات منك وتتركك في حالة من الارتباك)(^١)

لقد شكل الضوء أولا المتعلق بعود الثقاب وانعكاس الفضاء المكاني نوعا من الوحشة في نفس ممثل رقم (٢) وكأنه بقطع الخيش المتدلّية أشباح تواجهه في مكانه، فيتولد الخوف لديه منها

عود الثقاب وقصر مدة اشتعاله توحى بالتذبذب بين الرؤية المرتبكة والظلام، فتشعل في خفتانها وظلامها ما بالنفس من حواس أخرى فجذ ممثل رقم (٢) يقول (أكاد أسمع صوت أنفاسك، أستم رائحتك، استشعر وجودك، وذلك يزيل بقايا وحشة لازالت معلقة بصدري، صدقني أكاد أحس بك، لكني لا أراك، المكان مظلم تماما، ارفع صوت أنفاسك لعلي أصل إليك، سأشعل عود ثقاب يرشدني لمكانك)(^٢)

لقد استطاع ممثل رقم (٢) عبر الإضاءة القصيرة بعود الثقاب ما بين ظلام وضوء أن يشعر بوجود الآخر في المكان عبر صوت الأنفاس والرائحة.

فلم يعد الضوء وانعكاسه علي البصر للرؤية هو المعول عليه اكتشاف المكان وما ومن به، بل الحواس أيضا، فالسمع يسترق نحو أنفاس آتية، والأنف يشم روائح لكائنات موجودة.

كل ذلك يزيل لدي ممثل (٢) الخوف والوحشة، لعله يجد من يشاركه الوجود في المكان. الرغبة في البحث عن الآخر أفضت به لمزيد من الإشعال لعيدان الثقاب، عودا فعودا؛ بحثا عن الشريك والونيس في المكان، حتي خرج ممثل رقم (١) بصوته، محذرا إياه من أن المكان سينفجر إن أشعل عود الثقاب. وهنا تتجلي فلسفة الضوء والظلام عند كليهما..

(^١) مسرحيات فهد ردة الحارثي، الجزء الأول، مسرحية (نقطة ضوء)مراجعة عبدالعزيز عبد الغني عسيري، الطائف،

النادي الأدبي الثقافي، ١٤٤٢ هـ، ص ٤٤٨

(^٢) فهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء)، ص ٤٤٩

فلسفة الضوء والظلام بين الوعي واللاوعي عند ممثل (١) (البعد النفسي الداخلي)

لقد كان الضوء والظلام جدلية نفسية عند ممثل رقم (١)، فهو يكره الضوء بمصادره، لا شئ سوى لأنه يخشي الفقد ثانية، أصبح حريضا علي الضوء ومصادره لدرجة أن لا يستطيع رؤيته في أي تشكّل كان.

لقد حُرِمَ ممثل رقم (١) من الضوء كثيرا في بلدته منذ صغره، في بلدة أهلها جبايع، يخشون إشعال النيران لئلا تستعر بطونهم، فخرج باحثا عن مكان به رغد العيش، ففقد للأسف مصادر هدايته وإضاءته، قلبث في الظلام المركب: ظلام نفسه، وظلام المكان
فنجده يدرك قيمة الظلام فيقول:

__ممثل رقم (١): (قد تكون الأمور واضحة وأنت لا تراها، وقد تكون معتمة وأنت تراها بكل وضوح، لقد تعودت أن أعيش في الظلمة، في ضوء شحيح، وهذا يجعلني أرى الأشياء أكثر وضوحاً منك)(١)

حينما يقبع الانسان لفترة في الظلام يصيبه العمي وإن فتح عينيه لا يري فضلا عن أن المدة الزمنية لعود الثقاب قصيرة جدا، فلا تستدعي سردا حواريا بأكمله، لكن فقط تستدعي رؤية لحظية، وهو ما حدث ليعبر الكاتب بتلك اللحظات السريعة عن رؤية كليهما لمفهوم الضوء والظلام لديه

أما ممثل رقم (٢) فلا يري شيئا بغير الضوء، حدسه ظاهري لا باطني للأشياء، جلّ ما يريده أن يكتشف عبر الضوء المكان والشخص الذي يتحدث إليه.

لقد كان الضوء كاشفا لأسرار استوطنت داخل نفس ممثل (١) ولولاه _ الضوء _ لما خرجت للوجود.

ومن هنا كان ضوء عود الثقاب بقصر مدة إضاءته هو المحرك نحو التعارف، نحو توجيه الرؤي المختلفة لحقيقة الرؤية في الظلام والنور.

(١) فهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء)، ص ٤٤٩

الشمعة وتساعد الحوار ثانياً:

إن الشمعة تلقي بضوء من نوع خاص ولها أن تظل مشتعلة قدراً ليس بالقليل بخلاف عود الثقاب، لذلك استدعت السرد الحوارية، ليسرد كلاهما ما مر به من أحداث، بأسلوب فلسفي تجلي يكشف عبر الحوار الصراع الفكري بينهما والصراع الدرامي لأحداث سردية عاشاها.

يبدأ ممثل (٢) في إشعال شمعة خاصة به، فيكرر ممثل (١) تحذيره له من أن يفقد مصادر ضوئه، فيقول له (أشعل حدقات عينيك، ستري كل ما تريد دون استخدام هذه المثيرات) فيرد ممثل (٢): لا غني لنا عن هذه المثيرات

فيقرران اقتسام الطاولة فيم بينهما، ممثل رقم (٢) فوقها، وممثل رقم (١) أسفلها إن هذا الانقسام بين علوي وسفلي يوحي بتغير زاوية الرؤية الضوئية للكاتب المخرج بغية إثبات حركة الزمن بين المستقبل الأعلى والماضي المنتهي أسفل الضوء وكأن النور يعلو في المستقبل والماضي ينتهي فيخفت الضوء نحو الجزء السفلي، وهنا تتجلى قارية الزمان في حدود المكان.

فممثل رقم (٢) محب للضوء، للإضاءة، للحديث، وممثل رقم (٢) لا زال يريد القبوع تحت الطاولة في ظلامه الذي توحد معه، فنجد الحوار التالي:

(يشعل ممثل رقم (٢) عدداً من الشموع أعلى الطاولة، فيخرج ممثل رقم (١) ليطفئها جميعها قائلاً: أنا لم أتعود علي هذا الصخب اللوني

ممثل رقم (٢): جرب وستعود علي ذلك

ممثل رقم (١): جربته وأعرف أنا أعرف حقيقة ذلك، جربته وأعرف حقيقة طعمه.

ممثل (٢): جميل لفظ حقيقة طعمه، لقد جعلت للشعور طعم، حقا أنت مبتكر يارجل.

ممثل رقم (١): خلف الظلام تكون الرؤية رواية، والحكاية كلام، مجرد كلام، خلف الظلام ظلام كثيف،

ممثلاً (٢): خلف الظلام يكون النهار، وخلف النهار ظلام، أمور تدفع بعضها. (١)

إذا كان من أهم مميزات الحوار أن يكشف عن جوانب الشخصية المختلفة، فنجد بتقجير إضاءة الشموع تتجلى لنا أول تشكلات الشخصيتين

ممثلاً ١: خائف من الضوء، يري له طعم، ويرى له لون

هو مدرك تماماً لأدق تفاصيل الضوء حتي أنه يعرف جيداً أنه يتكون من درجات مختلفة من الألوان يري لها صخباً يزعجه، وهو من اعتاد الظلام وسكونه وهذو هذا أولاً

ثانياً: تولدت داخل نفسه رهبة الخوف من الجوع من شدة ما عاناه من فقر في قريته حتي أنهم كانوا يخشون إشعال النيران لئلا تستعر بطونهم جوعاً؛ مما جعله نفسياً يخشي رؤية أي إشعال للنيران، ويمارح بين الضوء والطعام، فيري للضوء طعماً لا يدركه غيره، وكأن الضوء مؤشراً لسيلان اللعاب نحو الطعام.

وهنا يتجلى البعد الثالث لرؤية ممثلاً رقم (١) للضوء وهو بعد فلسفي وجودي فيقول (خلف الظلام تكون الرؤية رواية، والحكاية كلام، مجرد كلام، خلف الظلام ظلام كثيف)

الشمعة تستدعي في مجملها ألف ذكرى، قالها بأشلال ذات يوم، فذلك الحالم أمام الشعلة يعيش وفقاً لواحد من قوانين الحالمية الأكثر ثباتاً في مواجهة الشعلة، يعيش في ماضٍ لم يعد ماضيه وحده، يعيش في ماضٍ نيران العالم الأولي.

وفي الشعلة ذاتها يبدأ الزمان يقظة، إنه يفكر بالحياة، يفكر بالموت، الشعلة تكون ولادة

سهلة وموتاً سهلاً (٢)

وذلك ما حدث، استدعت شعلة الشمعة عدداً من الذكريات، فأضاءت السرد بدارما ماضية

لأحداث تمت في حياة الشخصيتين.

ممثلاً (١): ذات وقت خرجت من مكاني الأول حيث كنت، حيث الفقراء الطازجون الذين

لا يعرفون الخبز الطازج، حيث الخبز الجاف اليابس الذي يبيل بالماء، ولدتنا أمهاتنا في

(١) لفهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء) ص ٥٥؛

(٢) بأشلال، شعلة قنديل، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر، ط ١، ١٩٩٠، ص ٧

صحراء لا تعرفنا، هنالك كانت مدينتنا، مدينة لا تعرف الخبز، جياها طازجون دائما، لا يكتبون الحرف إلا على ضوء القناديل البائسة ضاقت بي السبل فخرجت أبحث عن ذاتي.

ممثّل (٢): أنا خرجت بعد أن شعرت بغربة تسكن في محيطي، أصبحت غريبا، عن كل ما حولي، تفاصيل المكان والزمان غابت عن عالمي، الوجوه عابرة، الأسماء عابرة، التفاصيل عابرة، الحكايات عابرة، لا شيء يظل، كل شيء عابر، زيف يكتسي حياة الناس، وأقنعة كثيرة تضحك وهي تبكي، تبكي وهي تضحك هل تعرف الخوف من الفراغ الذي يحيط بك، من المجهول القادم هل شعرت قبلا بمثل هذا.

ممثّل (١) يكمل حديثه: جائعون يلتهمون الوقت، وفي نصف الرغبة لهم حياة، وصوت غناء خافت يأتي من أطراف المدينة، لا يغني عنا من جوع، الناس تركض كل يوم خلف سراب، كلما اقتربوا منهم ابتعد (١)

انتقل الحوار عبرها بين جدليتين (السرد ووقفه) السرد لأحداث ماضية، والتوقف فجأة ليؤازر تلك الأحداث رؤي فلسفية، كانت سلاحا ذا حدين: يعطل السرد ويقوي الرؤية الفكرية. أن تعيد النظر بعين البصيرة لمسيرة الأحداث، فيتصاعد الصراع عبر وتيرتين: صراع درامي للأحداث التي تمت، وصراع فكري لاختلاف وجهات النظر بين الممثلين.

ثالثا: السراج ودوره في الحوار الناقص الذي يؤخر لحظة تفجير الصراع.

ممثّل (٢): أسرج لي سراجا، دعنا نشاهدنا بشكل جلي

ممثّل (١): لا تجازف باستنزاف هذه المصادر، فنحن بحاجة إليها.

ممثّل (٢): لا يخاف الاحتراق غير أعواد الثقاب، هل أنت عود ثقاب (٢)

وهنا يتصاعد الحوار وتتصاعد معه الأفكار والصراعات بينهما، ولازال ممثّل رقم (٢) عاشقا للإضاءة بمختلف تشكيلاتها، فلم يكفه ضوء الشمعة، بل أراد إشعال سراجا مبينا الغرض بقوله (دعنا نشاهدنا بشكل جلي)

(١) فهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء) ص ٥١؛

(٢) فهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء)، ص ٥٥؛

هذه الرؤية ليست حكراً على الشكل وحسب، بل وحتى دواخل النفسية والصراع الفكري والرؤية الوجودية لكليهما.

شتان ما بين الرؤية الظاهرية للوجوه والأشكال والرؤية الخفية لبواطن النفس؛ لذا قال دعنا نشاهدنا بشكل جلي.

فلسفة الحوار بين نقطتي التأمل الفلسفي وتأجيل الصراع السردي الدرامي

ممثل (١): ماذا يعني أن تموت السنبل، أن يشيخ الحقل، ويموت الزهر، وتختفي فيك الجهات الأربعة

ممثل (٢): يعني أن ليل سؤالنا نام يوماً علي رصيف الذاكرة.

ممثل (١): توقف أشعر أن جمل الفراغ اليابسة تحركت، سقطت، تحطمت، ماتت

ممثل (٢): إذن حان وقت قطاف الكلمات، السطر الفارغ يغريني

ممثل (١): السطر الفارغ به ضوء، ولن تحصل عليه^(١)

والسراج مصدر الإضاءة الأكثر ثباتاً وانتشاراً ووهجاً رغم تناقص قوته في الإضاءة مقارنة بالشمعة، فإنه يربط دوماً المسرحية بالحوار المكثف أو المختصر بغية تأخير لحظة تأزم الصراع، ومن المقطع السابق تتضح قدرة السراج علي إنارة ما حول الداخل للشخصية^(٢) وإنارة الإطار الخارجي لممثل (١) معبرا عن لحظات الاحتراق الداخلي التي تنتهي بانتهاء اشتعالها

ممثل رقم (١) لازال الجوع داخله، يربط بين موت السنبل وجفاف الحقل والضياع، تماماً كما حدث معه جوع فضياع.

هذا الجوع تشكل عبر صورتين رسمهما في حوار، وكلتا الصورتين تحويان شيئاً واحداً وهما تشكلي الضياع عبر الجفاف فالموت فالسقوط فالضياع

الصورة الأولى: ماذا يعني أن تموت السنبل، أن يشيخ الحقل، ويموت الزهر، وتختفي فيك الجهات الأربعة

(١) فهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء)، ص ٥٧

الصورة الثانية: توقف أشعر أن جمل الفراغ اليابسة تحركت، سقطت، تحطمت، ماتت وهكذا كان الجوع والظلام مدعاة لفلسفة ممثل رقم (١) عبر ماض عاشه وشكل شخصيته حتي أضحت تري ما لا يراه الغير، أما ممثل رقم (٢) يحاول فهم ممثل رقم (١) ومجاراته في الحوار.

المبحث الثاني

تمثلات الضوء وتجليات الصراع الدرامي في مسرحية (نقطة ضوء)

رغم أن الصراع القائم في مسرحية (نقطة ضوء) يعد صراعا بطيئا يوشك أحيانا علي النشوب وذلك لكونه صراع أفكار وإرادات وليس صدام شخصيات مباشر، فإن حركة الضوء هنا هي المحرك الأوحد لهذا الصراع، وهي خاصية ميلودرامية مخالفة للمسرحية الأرسطية المعروفة..

أولا الضوء وعلاقته بالصراع الفكري

الصراع الفكري وعلاقته بضوء عود الثقاب

الذي فجر صراعا فكريا وفلسفيا لمفهوم الظلام الذي تكمن فيه البصيرة لا البصر، فتشعل الحواس عدا حاسة البصر، فيزداد السمع قوة والشعور رهافة ورقة ذلك الصراع الفكري كانت الرؤية الكامنة وراءه، توحد الممثل رقم (١) مع الظلام فكان يخشي الضوء، يشعر بصخب لوني مكروه في وجوده، يري أن البصر ما إن يُغلق حتي تشتعل البصيرة، فتكون الرؤية رواية. أما ممثل رقم (٢) لا يعبأ بتلك الرؤية، يريد دوما أن يري ببصره لا بصيرته كل شيء، الوجوه والأماكن.

لقد كان ضوء عود الثقاب بقصر فترة اشتعاله دافعا نحو إظهار بداية الصراع ما بين شخص يكره الضوء، وآخر لا يري بدونه ويعتمد عليه اعتمادا كلياً، وكان نتيجو ذلك الاختلاف

بعد التعارف أن التزم كل واحد منهما بمكان معين لفترة من الوقت ومن الحوار، مقتسمين الطاولة ما بين أعلى وأسفل، ما بين مكان به ضوء وآخر معتم.

فالصراع علي فكرة الضوء ذاتها أودت لصراع مكاني اقتسما علي إثرها الطاولة فيم بينهما.

الصراع وعلاقته بضوء الشمعة

استطالت مدة إضاءتها، فاستطال السرد معها لنجد الصراع الدرامي والفكري معا يظهر في تجليات الحوار، فيسرد كلاهما ما مر به من تجارب وصراع درامي، أعقبه صراعا فكريا حول ما ذكر، فكلهما ينكر علي الآخر تصرفه ورؤيته

ومن تكثيف اللحظة الضوئية ومجرياتها في الحوار والصراع من خلال عود الثقاب ينتقل الكاتب إلي صراع درامي أرحب وحوار مفصل متحركا من نقطة ضوء أكبر فاستخدم صمت ضوء الشمعة ليحرر الحوار من اختزاله بعض الشيء وينطلق نحو مسرح الفكرة.

إن الصراع الدرامي السردى، يستدرج معه صراعا فكريا بين الشخصيتين

فنجد ممثل رقم (١) جل خوفه من الضوء هو صراعه الأبدى معه

ذلك الصراع كان منبعه قريته التي جاء منها، قرية جائعة فقيرة، يخافون إشعال النيران

فيها؛ لئلا تستعر بطونهم جوعا

كانوا يستعينون علي الجوع بالغناء، بالموسيقى، غادر باحثا عن ضوء نفسه وضوء

معيشتة؛ فانقطعت به السبل حتي انكفأ ثانياة علي نفسه يقبع في ظلام المكان والنفس معا.

وممثل رقم (٢) يسترجع أحداثا يليها صراع علي مقتل بائعة الحناء لبائعة الورد لأنها لا

تحسن الغناء مثلها، فيتجلي الصراع الدرامي عنده في اتهامه بقتل بائعة الورد

فنجد عقب سرد ممثل رقم (٢) لقصته يقول له ممثل رقم (١)

ممثل (١): كان قرار الهروب جبنا منك كان يجب أن تخبرهم أنك كنت شاهدا على قتل

بائعة الحناء لبائعة الورد

(١) ممثل (٢): من كان سيصدقك هي مدن للزيف ودمعة من بائعة الحناء كانت كافية لنصب المشانق لك

لكل منهما رؤيته، ممثل رقم (٢) يعرف مدي ضلال مدن الزيف التي يعيش فيها، فهرب بعدما سرد في حوار مع ممثل رقم (١) ما عاناه في مدينته، أما ممثل رقم (١) يستتكر عليه فعله معبرا عن جبن فعله ذلك.

يتحول بعد ذلك الصراع السردي الدرامي، لصراع فكري حول أيهما يسرد صدقا، أم أن كليهما مزيف، وتم قياس صدق أو كذب أحدهما عبر فنون أخرى كالرقص والغناء والشعر.

الموقد

الموقد تزداد فجوات اشتعاله، فيزداد معه الفكر ممتزجا من بين الصراع الدرامي والصراع الفكري.

يسترجع كلاهما الأرصفة التي تدل علي طرق كثيرة قد سارا فيها، تلك الطرق أشبه ما تكون بعيون الموقد الذي يشعلانه، فيسترجعا الماضي بطرقاته ومساراته

ذلك الاسترجاع انتقل من روية فكرية لفلسفية عبر الانتقال من مدار سردي وصراع درامي، لمدار فكري وصراع فلسفي في الوجود بأكمله؛ لنجد السنبلة بتشكلاتها المرتبة العددية كما أرصفة الحياة، التي شبهها بالموت كما خطوات الحياة ،

يأتي بعد ذلك مجمل هذه الرؤية الفلسفية بالأسطر، وكأن بالحياة كلها وفلسفتها أسطر معاشة، يخط فيها ما يسيره الإنسان.

لا يمكن للمعرفة أن تنفصل عن غاياتها وأهدافها الإنسانية التي تتصل بالحياة وارتقائها، فهي خلاصة التجربة الفردية والإنسانية ولا يمكن الفصل بين الإنسان وبين تفكيره وتعبيره وتجربته، وقد جاء حكم الأقدمين قاسيا علي من يفصل الكلمة عن أغراض القول والفكر عن غاياته.

(١) فهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء)، ص ٥٣

الفصل الثاني

سينوغرافيا الحركة في مسرح الديودراما

الحركة هي إحدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي من خلال التشكيلات الحركية التي تخلفها، كما أنها جزء من الخطاب المسرحي ترافق الكلام أو تكون بديلة عنه، ولها دورها الدلالي في التعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات، والحركة ترتبط أساساً كلياً بجسد الممثل وبتعبيرات وجهه وبالأداء كما أنها تؤثر وتتأثر بنوعية الفضاء المسرحي.

إن جسد الممثل لا يهدأ في حركته المستمرة، وإن توقف فإن الحركة الداخلية مستمرة الجسد عبر جسد الممثل الذي يتكفل بالعملية الأكبر في تحويل المكتوب إلى أداء موحى؛ لأنه لا يقتصر جسد ممثل على الأداء فحسب إنما يحول ما يحيط به إلى فعل مسرحي وقد يحوله إلى دلالات في ضلع هذا الجسد بكل ما يعني هو ما هو حوله من مكان وزمان وحدث وسينوغرافيا وحكاية سيميائية.

ينظر المؤدي إلى الحركة المسرحية في المقام الأول باعتبارها مؤشراً للشخصية التي يؤديها والحركة باعتبارها وظيفة ذات دلالة على الشخصية وتنقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسية

أولاً: طرق تعبيرية بملامح الوجه

ثانياً: حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسم

(^١) ثالثاً: حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين

كما أن طبيعة العرض المسرحي تتشكل من جدلية الحركة والصوت التي يقوم العرض بتوحيد طرفيه المتناقضة يعني في تكوين جمالي مركب جديد فإن كل من عنصري الحركة والصوت يتشكلان بدورهما من صراع جدال وكل منهما لا يخلو على المسرح من دلالة.

كل ما سبق يمكن دراسته عبر النص المصاحب للنص الأصلي المسرحي، فكل حركة موصوفة قد تُحلل إلى أبعاد دلالية مختلفة، وقد تكون مؤشراً لصراع فكري أو مكاني عبر تشكلات مختلفة.

(^١) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، الجيزة، هلا للتوزيع والنشر، ط١، ٢٠٠٠، ص٨٦

المبحث الأول

(الحركة الصامتة)

حركة الطاولة وأثرها في مسرحية (نقطة ضوء)

لقد كانت الطاولة هي البعد المكاني في المسرحية بكل تحركاتها ذلك البعد المكاني في الفضاء المسرحي هو ما استدعي البعد المكاني عبر الذاكرة، ليكون منطلق المكان (الطاولة) تساؤلاً عن المكان الذي أتوا منه.

لقد وجه الكاتب إليه النظر منذ بدء المسرحية إذ يقول (المسرح مفتوح، إضاءة خافتة علي الخشبة يتضح منها بعض القطع البالية، معلقة في ارتفاعات مختلفة، ويمكن أن تكون القطع من الخيش أو القماش، طاولة مستطيلة تتوسط المسرح، مغطاة من الأسفل بقطع قماش، بيضاء من الأمام وداكنة من الجوانب والخلف)

لقد رسم الكاتب بالكلمات وصفا لخشبة المسرح وما تحويه من عناصر مختلفة، ذات تشكلات متعددة تمثل سينوغرافيا لخشبة المسرح أبرزها طاولة مستطيلة كانت هي مكان الحدث الأساسي.

تلك الطاولة احتضنت بؤرة المكان المركزي في المسرحية، منذ قبوع ممثل رقم (١) تحتها، ولقائه بممثل رقم (٢) وانقسامها بينهما لأعلي وأسفل.

(الثبات التشكل الأول للطاولة)

الحركة المقيدة تولد عادة درجة من الانفعال والإحساس المثير بالترقب أكثر من الحركة الحرة

ممثل (١): أنا هنا قابع تحت الطاولة

ممثل (٢): أين هي الطاولة التي تدعيها

وبعد حوار وجدل بينهما حول خوف ممثل (١) من الضوء، وإصرار ممثل (٢) علي

إشعال الضوء، يسأل ممثل (٢) ممثل (١) من أنت ؟ فيجيبه: أنا المكان

لقد توحد ممثل (١) مع المكان، وأسفل طاولة ثابتة

وبعد الشجار بينهما علي الطاولة، قال له ممثل (١): دعني أريحك، اقترب من الطاولة

ممثّل (٢): اقتربت ولمستها، ثم ماذا بعد؟

ممثّل (١): لك المساحة فوق الطاولة، تصرف هناك كما تشاء، ولي تحت الطاولة، وكل

شخص حر في مكانه

ممثّل (٢): اقتراحك جميل، علي الأقل سنكون مقترين صوتياً، ليكن ذلك

ممثّل (٢): ما هي قصتك مع المكان

ممثّل (١): قصتي طويلة، هل لديك وقت لسماعها

ممثّل (٢): وماذا لديك هنا سوي الثثرة والحركة (١)

أولاً الحوار يبرهن عن مدي توحد ممثّل رقم (١) مع المكان، حتي أضحي جزءاً لا يتجزأ من وجوده، فيجيب عن سؤال الممثل رقم (٢) أنا المكان.

وما أدّي لاقتسام ذلك المكان بينهما، ما أحدثه ممثّل رقم (٢) من الصخب اللوني الذي لم يحتمله ممثّل رقم (١)، فأثر اقتسام الطاولة بينهما ليبدأ من ذلك الاقتسام الحكي لما مضى.

لقد كانت الطاولة نقطة النقاء مكاني وزماني معاً، بها تم استرجاع المكان والزمان والأحداث الخاصة بالشخصيتين مع الفارق

ممثّل رقم (١) يسترجع عبر ظلام تام، وممثّل رقم (٢) يسترجع عبر إضاءة تامة.

هذا تتمركز الرؤية الضدية ما بين ضوء وظلام، أعلي وأسفل.

ثم يبدأ كلاهما في سرد قصته، ما لاقاه في حياته السابقة عبر سكون تام في الحوار الذي كان أشبه ما يكون بالطاولة في ثباتها علي خشبة المسرح.

ممثّل (١) يُجمل قصته ويوجزها بقوله (شيخ كبير، طاعن في السن، مهيب مهاب، بياضه

كالثلج، قام علي رأس البئر، حمل الدلو وغني ياقوم لا توقدوا النار حتي لا تموتوا، قد تستعر

بطونكم بالخوف القادم، دعوا زادكم أبيات شعر خاوية، والمسافات ستذوب وحدها) (٢)

(١) فهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء)، ص ٥١؛

(٢) فهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء) ص ٥٢؛

التناقض في معطيات الكلمات عند ممثل رقم (١) برؤيته الفلسفية العميقة، والتي تتجلى في شيخ كبير مهيب مهاب لم يجد سلوي مما هم فيه إلا الغناء ولكن العريب يغني في دلو بئر مما يدل علي فراغ ذلك البئر وشوقه للماء وللطعام، فماذا كانت الأغنية.

الأغنية كانت تحذيرا من إشعال النيران، فبإشعالها تتقد بطونهم جوعا، فليستبدلوها بالشعر الذي يذيب الخوف من القادم، من الموت في أي صورة من صورته، سواء بالجوع أو العدو والقتال..

قم يُكمل ممثل (١) سرد طلب والده له بالرحيل، فالقوم لن يعبأوا به أبدا، لذلك رحل، تقوده دروب وتحطه دروب

ولم يكمل القصة، لكنه يطلب من ممثل (٢) سرد قصته

ممثل (٢): خرجت من مدينتي وهي نائمة، بعضها كان يستيقظ بكسل، سلكت الطرق الخالية نحو الشمال الشرقي، كل الأبواب كانت مقفلة، ما عدا بيت صغير في منتصف المسافة كان دون باب، عندما قدمت الشمس نفسها للأرض كنت قد اتجهت شرقا استقبلت الشمس بكلي فتذكرت أُمي وتذكرت حديثها الصباحي وقهوتنا الساكنة بيننا.

ممثل (١): بداية مشجعة لقصتك ثم ماذا حصل

ممثل (٢): في الطرف الآخر من المدينة كان صوت بائعة الورد يجلب الغمامة للأرض، بائعة الحناء تغار من بائعة الورد لكنها لا تحسن الغناء مثلها لذلك قتلتها (١).

ممثل (١): من قتل من؟

ممثل (٢): بائعة الحقائق قتلت بائعة الورد.

ممثل (١): لماذا؟

ممثل (٢): لأنها لا تحسن الغناء مثلها.

ممثل (١): وماذا فعلت؟

(١) فهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء) ص ٤٥٢، ص ٤٥٣

ممثّل (٢): هربت نحو الطرف الجنوبي من المدينة، حملت نفسي ومضيت حتى لا يتهمني أحد بقتل بائعة الورد، في هذه المدن لا تتورع عن اتهامك بالقتل ما دمت عابراً.

ممثّل (١): من كان سيتهمك بقتل بائعة الورد إن كان ليس عليك شبهة.

لقد كان ثبات الطاولة دافعا نحو ثبات المكان الدرامي لأحداث تمت مجرياتها في أماكن

بعينها

سرد ثابت موحد، لم تتحرك رؤية مجرياته إلا بتحريك الطاولة.

فعل الثبات بالنسبة للطاولة كان معادلاً لثبات الفكر وثبات الرؤية، فلم يستطع كلاهما تغيير الأحداث ومجرياتها طالما كانت الطاولة في وضع الثبات، فقد كان ثبات الطاولة هو بعينه ثبات الأحداث الماضية لكليهما التي لا تقبل سوي الحكي لها فقط، أما تحريك الطاولة فقد كان معادلاً لتحريك الفكر في مناقشة تلك الأحداث الماضية وتبيان وجهة النظر فيها، فكلاهما ينتقد الآخر في فعله وتصرفه مع ما يجري له من أحداث.

التشكل الثاني لحركة الطاولة هو حركة الفكر

المعروف أن الدراما في أوسع معانيها هي تصوير الفعل الإنساني، لكن الحدث في

المسرحية لا يشمل الحركة فقط بقدر ما يعرض لفلسفته الدرامية^(١)

تحريك الطاولة مثل تحريك الفكر

فكان التحريك الأول حول جدلية (النور والظلام) وما استدعته من جدلية (العدل والظلم) في حوار مثل ظلم بائعة الحناء لبائعة الورد، الغيرة التي تولدت، وقد دفع ثمنها عدد من الأشخاص.

ممثّل (٢): ما أسهل التهم في المدن، سيضعون لك دليلاً ثم حبل ومشنقة قد يقتلوك.

ممثّل (١): كان قرار الهروب جُبناً منك، كان يجب أن تخبرهم أنك كنت شاهداً على قتل

بائعة الحناء لبائعة الورد

(١) أمين بكر، الإبداع الضوئي في العروض المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ٢٠٠٩، ص٤

(١) ممثل (٢): من كان سيصدقك هي مدن للزيف ودمعة من بائعة الحناء كانت كافية لنصب المشانق لك.

بائعة الحناء قتلت بائعة الورد لغيرتها من صوتها الجميل، ممثل (٢) دفع الثمن خوفا بهريه من بلاد تظلم بلا هواده، تنصب المشانق بلا دليل، وكيف من دفع الثمن شخص معدم فقير هرب بعد الحكم عليه.

جدلية فلسفية ما بين (العدل والظلم) (الحب والكراهة) (الليل والنهار) شكلتها الرؤية التي أوقفت السرد الحوارى لتحرك السرد الفكرى الفلسفى حول جدلية النور والظلام، والليل الذي يعقبه النهار وهكذا.

ونفس الجدلية تم استدعاء الليل والنهار عبر السفر والنوم واستدعت فكرا فلسفيا بعينه

المبحث الثاني

(الحركة الفاعلة)

حركة الشخصيتين ودلالاتها في مسرحية (نقطة ضوء)

يمكن أن يخلق الكاتب المسرحي منطقاً من نوع خاص وهو ما يسميه أرسطو مبدأ الاحتمال، فنجد الكاتب يقيس صدق أو كذب ما سرداه بمقياس الرقص.

الحركات الجسدية دوما تصدق، فكل حركة تأويل، فضلا عن أن الجسد نفسه له رمزية تعبيرية أكثر من الكلام نفسه

لقد قال وول ديورانت أنه من الموسيقى والرقص والغناء، خلق لنا الهمجي المسرحية، فكان الرقص هو الحركة التعبيرية الأولى في استعراض ما يقوله الفكر.

فسنجد في البعد الأول لحركة الجسد حوار بينهما:

ممثل (١): رغم جمال سردك أشعر أنك مزيف

(١) فهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء) ص ٥٣

ممثّل (٢): نفس شعوري بك و بقصتك نسجت لي رواية فجاريتك فيها كلانا مزيف وكلانا

حقيقي

ممثّل (١): فما حدود الحي والميت بنا

ممثّل (٢): هي نفس حدود المزيف والحقيقي

ممثّل (١): فمن المزيف من الحقيقي وكيف نقيس المسافة بينهما

ممثّل (٢): بالرقص

ممثّل (١): باستهجان الرقص

ممثّل (٢): نعم بالراقص سنقيس المسافة في الحركة إيماءات جميلة تجعلنا نتجلى لنعرف

الحقيقة و نقيسها ممثّل (١): لن أستنفذ طاقتي في فعل ساذج

ممثّل (٢): ستموت وتترك خلفك طاقتك، هيا أرقص وشاركني الرقص

يتحرك ممثّل (٢) يتراقص مع صوت مؤثر مناسب بينما ينكمش ممثّل واحد في مكان

قصي ما

ممثّل (١): ترقص حتى يأكلك الألم، يقات منك عليك، يصلبك الحزن فتتساقط تدريجياً

قطعة قطعة، تبدو الآن عارياً تماماً، ليس من شيء أبشع من أن تتساقط ثم تتماسك لتهمز

نفسك^(١)

أحياناً يكون الرقص هو طريقة للتعبير عن الذات، فيري البعض أن «الرقص هو اللغة الخفية للروح»، وإن «الأشياء التي تستطيعان إخبارك بها لا تستحق أن ترقصاها»، فالرقص حسب وجهة نظرهم عبارة عن لغة فيزيائية للتعبير عن مكنونات الإنسان، وطريقة تواصل مع الآخرين والذات، تتجاوز كل حواجز اللغات الأخرى ولا يحكمها قصور المفردات.

وفي المقطع السابق يري الممثل رقم (٢) أن تبين حقيقة ما سرداه لن يتأتي إلا بالرقص،

فالرقص لغة خطاب روحي عبر كل حركة وكل إيماءة، لكن ممثّل رقم (١) يرفض لا شيء

سوي أنه في وجهة نظره إهدار للطاقة.

وهنا تكتمل الرؤية الكلية للطاقة في وجهة نظر ممثل رقم (١) ليست فقط في الطاقة الخارجية عبر مصادرها المختلفة بل والطاقة المختزنة داخل نفس الإنسان في الحركة والجهد. وهنا يتجلي الفعل الفلسفي الصوفي للرقص لدي ممثل رقم (١) عبر الألم الذي يجعل المرء يتساقط قطعة قطعة، فتذوب نفسه وتتساقط بحثا عن الرقي الروحي.

البعد الثاني لحركة الجسد بالتوحد

السلوك الجسماني أو الحركة في الحدث المسرحي يصور الأنشطة الذهنية والنفسية والفلسفية التي تدفع الإنسان إلي السلوك بطريقة معينة، ولذلك فعبارة الفعل الإنساني التي يطلقها النقاد إنما تعني اشتغال المشاعر والأفكار وكذلك الأفعال بشكل أشمل وأكمل (١) لقد أيقن الممثلان (١) و(٢) أن لكليهما طريقة في عرض موهبته في التعبير عن الأحداث، فممثل رقم (١) يقرض الشعر ويحبه ويعبر عما به من خلاله، وممثل رقم (٢) يعتني بالرقص وحركة الجسد.

وهنا يكون الفن في أسمى صوره كوسيلة تعبيرية عما يدور داخل الإنسان، فقد كانت الفنون بأكملها قولية وغير قولية هي الجلاء الوحيد لمكونات الروح.

وطالما كانت القاعدة واحدة وهي الفن فالتعبير عنها لابد وأن يتحد في جوهره.

من هنا كانت محاولة التوحد بين الممثلين لتوحيد الخطي أدبي للبحث عن توحيد الهوايات المشتركة، فممثل (١): يري في ممثل (٢) أنه قد يحسن الرقص والغناء، فيحاول معه ليعيده لطبيعته لكنه يرفض ويؤكد له أنه لا يعرف

فيوضح ممثل (١): أنه يقرض الشعر فيقول

حين يأتي الظلام ويستفيق من الحلم ليسأل عني أخبره أنك لاتعرفني وأناي خدعتك بالقول إني وأناي حين يغيب صوتك ويظهر لونك مغمورا بحكايات الأطفال السذج لا تبحث عني لا تبحث.

(١) أمين بكر، الإبداع الضوئي، ص ٦

فيسخر منه ممثل (٢): ثم بعد ممطالة يقول له شعرا

ألست تغالي وانت تقول أن الفضاء الجميل في كيانك وأنت كنت تلوك الأصابع ببعض الخطايا وأنت مكانك

ممثل (١): لديك مفردة جميلة لكنك ساخر (١)

لقد أيقن ممثل (١) مع ممثل (٢) بأن أموراً كثيرة مشتركة بينهما _ وإن كانا مختلفين في الظاهر _

تلك الأمور حاولا تجسيدها عبر توحيد الخطي، وتوحد الجسد، فهل للجسد أن يلتقي بالجسد كما الفكر لديهما، الذي وإن تنافر فهو مكمل لبعضه بعضاً.

ممثل (١): لماذا نهتز؟

ممثل (٢): يبدو أننا نتجه نحو الشراكة

ممثل (١): وما الذي يمنع ذلك؟

ممثل (٢): لا شيء يبدو أننا سنكمل بعضنا.

ممثل (١): دعنا نتجه نحو فعل حركي يوحد اتجاهنا

ممثل (٢): ليكون لك ذلك

ممثل (١): قف هنا بجانبني لا تخف، لن يحدث لك شيء، ضع قدمك هنا

ممثل (٢): وضعتها وأن تضع قدمك بجانبني (يهتزان بشدة تتأرجح أجسادهما)

ممثل (١): لماذا نهتز؟

ممثل (٢): بالفعل نحن نتأرجح

ممثل (١): لا شك أننا ارتكبنا خطأ معيناً لنعيد الكرة مرة أخرى

ممثل (٢): ضع قدميك هنا

ممثل (١): وضعتها

ممثّل (٢): نحن الآن في فعل الثبات

ممثّل (١): الثابت والمتغير والمتبدل والمنصهر، و المتلون والداكن، أصبحت لنا قدم واحدة توحد خطواتنا ممثّل (٢): لدينا القدرة على الالتصاق

ممثّل (١): نحن نشكل فريقا واحدا بالتوحد^(١)

__طبيعة العرض المسرحي تتشكل من جدلية الحركة والصوت التي يقوم العرض بتوحيد طرفيها المتناقضين غي تكوين جمالي مركب
إن كلا من عنصري الحركة والصوت يتشكلان بدورهما من صراع جدلي، فكل حركة أو صوت لا يخلوان من دلالة.

لقد توحدت الرؤي والطموح والهدف، وإن اختلفت أسبابه عند كليهما.

وهنا يظهر في الخاتمة صدق فلسفة ممثّل رقم (١) إذ تخفت الإضاءة تدريجيا ويحل الظلام، فلا يجدان حلا سوي القبوع أسفل الطاولة، تماما كما كان ممثّل رقم (١) في بداية المسرحية، علي أمل أن يجدا من يأتي ليكمل دوره في الإضاءة لهما، فتبدأ المعركة بينهما معركة تدور بينهما

ممثّل (١): أبعد يدك عني

ممثّل (٢): أبعد قدمك عني

ممثّل (١): تتطفل على منطقتي

ممثّل (٢): انت سمحت لي بأن أكون معك

ممثّل (١): إذا ألغيت هذا السماح، هيا أخرج وابحث عن منطقة لك

ممثّل (٢): لن أخرج لأموت

ممثّل (١): سنموت معا بهذه الشكل

ممثّل (٢): إذا أخرج أنت أنا لن أخرج من مكاني

(١)فهد ردة الحارثي،مسرحية (نقطة ضوء)، ص ٥٧؛

ممثّل (١): هو مكاني يابغيض

ممثّل (٢): نحن شركاء يا أبغض (١)

تستمر المعركة بينهما مع دخول موسيقى خافتة يدخل معها ممثّل ٣ معلناً خوفه
توحدت الخطي والأهداف، وللأسف افتقدا مصادر الطاقة كاملة، فبدأ الصراع المكاني
والنفسي

صراع حول المكان الذي لا يحتملها معاً، وكلاهما يسعى لأن يثبت أحقيته به، وصراع
نفسي حول فكرة الظلام وهي المعادل الموضوعي للموت عندهما.
فبعد أن اعتاد ممثّل رقم (١) علي الظلام، لقي ممثّل (٢) فأعاد إليه بعضاً من مصادر
الضوء في حياته ومكانه ونفسيته.

لطالما حذر ممثّل (١) ممثّل (٢) من فقد مصادر الضوء معه، لكنه لم يعبأ بكلامه حتي
افتقدا جميع المصادر؛ فتوحدا في مكان بعينه وزمان بعينه، ملتصقين، في انتظار من يشعل
لهما من جديد ضوء المكان والفكر والنفس.

(١) فهد ردة الحارثي، مسرحية (نقطة ضوء)م، ص ٦٠؛

الخاتمة والنتائج

الحمد لله رب العالمين علي كل شيء، والصلاة والسلام علي أشرف المرسلين، سيدنا محمد _صلي الله عليه وسلم _ وعلي آله وصحبه أجمعين.

بعد الانتهاء من البحث تبين ما يلي:

أولاً: مسرح الديودراما يحوي من الكثافة والثقل المعرفي والفلسفي والحواري ما لا يحمله غيره من أنماط المسرح، فمسرح المونودراما مثلاً يحوي عرضاً لفرد لشخص واحد، يدخل في حوار مع نفسه، تارة مباشر وتارة أخرى غير مباشر باستدعاء تيار الوعي وما إلي ذلك، فلا يلبث إلا أن يكون عرضاً لوجهة نظر واحدة، أو وجهتين متعارضتين كما الخلاف بين العقل والقلب وغيرها.

أما في مسرح الديودراما، فهو التصور الأمثل لموقف معين تتجلى فيه التناقضات الفكرية والحياتية بين شخصيتين لهما أبعاداً جسمانية واجتماعية ونفسية مختلفة، قد يلتقيان، وقد ينوه أحدهما الآخر لما لا يراه.

ثانياً: مسرح الديودراما له من البراعة في اختيار الممثلين ما ليس لغيره، إن لم يكن لهما نفس القوة في العرض والحوار والفكر؛ فلن يفلح مسرح الديودراما إنه مسرح يقيس براعة ممثلين بعينهما في الأداء علي جميع المستويات أداء باللغة، بالفكر، بالحوار، بالجدال، بالجسد.

ثالثاً: استطاع فهد الردة الحارثي ببراعة فريدة في مسرحية (نقطة ضوء) أن يُسخر تقنيات السيوغرافيا بما يتلائم مع المسرحية

لقد أدرك ببراعة دلالات كل ضوء ومدي تأثيره علي النفس والفكر، ودلالات كل حركة وما تستدعيه من سكون فكري ونفسي وحراك فكري ونفسي.

تلك السيوغرافيا لم تقف عند حد العصر الحديث، بل استدرجها عبر عصور مضت بدءاً من أول أشكالها (عود الثقاب) ووصولاً لأحدثها وهو الكشاف الضعيف الذي لم يلبث يسلط ليكشف الضوء من حين لآخر لأنماط ضوء مختلفة علي خشبة المسرح.

وفي إطار الحركة علي خشبة المسرح ببُعديها (المادي والجسدي) وظفها ببراعة، فكان لكل واحدة دلالاتها وأثرها في المسرحية.

رابعاً: مسرحية نقطة ضوء عقب الانتهاء من قراءتها، توحد مفهوم المخرج الواحد كما المؤلف الواحد

فإذا كان التلقي هو فعل بعينه تختلف درجته من شخص لآخر حسب النقل الثقافي والمعرفي والتصورى، فإن في نقطة ضوء توحد ذلك الفكر عند التلقي؛ إذ استطاع الحارثي الإخراج والعرض الدرامي في إن واحد

لقد وحد بذلك الفضاء ببُعديه، فكانت الرؤية واحدة عند الكاتب والمتلقي.

خامساً: مسرحية (نقطة ضوء) مسرحية فلسفية في بعدها الأول، تطرح الحدث، وتعيد الرؤية عبر جدليات مختلفة يظهرها الشخصيتان في حوارهما معاً.

تلك الرؤية تحول كل ما هو واقعي لرؤية، فتبحث في أبعاده المختلفة، علّها تصل لنقطة توحد بينهما واشتراك.

لقد كانت جدلية الضوء والظلام ذات أبعاد معرفية مختلفة تمثلت في (العدل والظلم) (الشجاعة والجبن) (العقل والقلب) (النفس والروح) وغير ذلك.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر

مسرحيات فهد ردة الحارثي، الجزء الأول، مسرحية (نقطة ضوء)مراجعة
عبدالعزیز عبد الغني عسيري، الطائف، النادي الأدبي الثقافي، ١٤٤٢ هـ

ثانياً: المراجع العربية

أمين بكر، الإبداع الضوئي في العروض المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب،
ط١، ٢٠٠٩

جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام، مراجعة نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة العامة
للكتاب، ط١، ٢٠٠٢

حنان قصاب، ماري إلياس، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،
بيروت، لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧

عادل النادى " مدخل إلى فن كتابة الدراما، تونس مؤسسات عبدالكريم عبدالله،
ط١، ١٩٨٧

. عبدالعزيز حمودة " البناء الدارمي " القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ط ١٩٩٨، ص ١٩

عز الدسوقي " المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها "، القاهرة، دار الفكر العربي، ب ت،

ب ط

عبدالفتاح قلعة جي، المسرح الحديث (الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل) دمشق
منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات (١١)، ط١، ٢٠١٢

عبدالقادر القط " من فنون الأدب " المسرحية "، بيروت، دار النهضة، ١٩٧٨

كمال عيد (سينوغرافيا المسرح عبر العصور) القاهرة، منتدي سور الأزيكية، الدار الثقافية

للنشر، ب ت، ب ط

ثالثاً: المراجع المترجمة

باشلار، شعله قنديل، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر، ط ١، ١٩٩٠

جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، الجيزة، هلا للتوزيع والنشر، ط ١، ٢٠٠٠

رابعاً: الرسائل العلمية

رابحة بن علي، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية نون للمخرج عزالدين عبار أنموذجاً، إشراف منصور لخضر، الجزائر، جامعة وهران، أحمد بن بلة، ٢٠١٨

خامساً: مواقع إنترنت

محمد ولد محمد سالم، الديودراما، مسرح الثنائيات، مجلة ملحق الخليج الثقافي ٢٠١٦.

<http://www.alkhaleej.ae>

وفاء الشماسي (الديودراما) ورشة تأسيسية في كتابة النص المسرحي لعرض الديودراما بتاريخ ٢٠٢١/١١/٥ عبر زووم meeting ID 84851606617