الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: الفنون

جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي
تجربة طلعت سماوي نموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه نظام ل.م.د

تخصص: سينوغرافيا فنون العرض

إعداد الطالب:

– بلعربي محمد

إشراف الأستاذ:

– أ.د قرقوى إدريس

لجنة المناقشة

د. براهيمي اسماعين	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د قرقوى إدريس	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د. شرقي نورية	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ.د مباركي بوعلام	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
أ. د. راس الما عيسى	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران–1–	عضوا مناقشا
د. بلبشير عبد الرّزاق	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019–2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

نحمد الله تعالى ونشكره، فهو المنعم والمتفضل قبل كل شيء .

إذا وجب عليّ الشكر فإني لا أجد من الكلام ما أعبر عن عظيم شكري وامتناني الأستاذ المشرف "**أ.د قرقوى إدريس**" الذي تكرم وتفضل عليّ بثمين وقته وسديد توجيهاته النافعة، فالله أسأل أن يبارك فيه.

أشكر اللجنة المناقشة الموقرة على تجشمها عناء القراءة والتقويم، كما أشكر كل من وقف معي وآزرني خلال مسيرة البحث .

ب.محمد

إهداء

- ✓ إلى الوالد الكريم رحمه الله.
- ✓ إلى الوالدة العزيزة.
- ✓ إلى الزوجة رفيقة العمر .
- ✓ إلى أبنائي.

أهدي هذا العمل

ب.محمد

مقدمة

مقدمة

لا شك أن دخول المسرح مخابر التجريب البصرية الحديثة كان له الأثر العميق مع التطور الذي يشهده مجال الصّورة. في ظل الثقافة البصرية المعولمة، هذا التحوّل في المحتوى والمضامين أدى إلى انتقال المسرح من سلطة النص المكتوب إلى سلطة الكتابة بالجسد والتشكيل الذي يعبّر عن حياة الصورة وديمومتها وتشكّلها وتحقّقها المتكامل في العرض المسرحي. فحدثت هناك طفرة في دراما النّص، واتجه جمال المسرح وصورته وتشكيله وسرديته وعروضه ولغته وغيرها، من السمات الخاصة بالمسرح إلى التركيز على انعكاسات صور الكتابة الرّكحية أدى ذلك إلى ظهور جماليات التشكيل في العرض المسرحي بشتى تمثلاته وأساليبه الأصيلة والهجينة.

في ظل هذا المسرح الجديد يشكل الجسد على الرّكح مركز الجذب، فهو مناط التحريك في التشكيل، حيث التركيز على انتباه المتلقي، إذ تشكّل لغة الحركة صدارة مفردات العرض بالنسبة للعمل الفني المسرحي، فهو يتشكّل من منظومات صور مرتبة وحركة وموسيقى واستخدام لمفردات العرض بأساليب جديدة. فهي وسيلة تنشد المختلِف في استخدام لغة العرض والتي تتطلب بدورها رؤية إخراجية جمالية مغايرة.

لذا غدت الصورة في المسرح أشبه بالصورة في السينما في تعلّقها بالحركة في صياغة الخطة الإخراجية والبنية التشكيلية لسينوغرافيا تتواشج مع التشكيل الحركي وبناء الدلالات الفكرية والجمالية، فالتطورات المذهلة في تقنيات الوسائطية خلال العقدين الأخيرين فرضت تغييرات عديدة في عناصر العملية التواصلية، التي اشتملت (المرسل والرسالة والوسيلة والمتلقي ورد الفعل) وتلقيه الجمالي إذ أصبح المتلقي طرفا في المنجز المسرحي.

لقد تم التعامل مع الجسد وتحولات الأشياء كمفردة بصرية ديناميكية لخلق الصورة المعبرة بأسلوب عمل فني معاصر، حيث سعت الكثير من الأساليب المسرحية إلى تحقيق الجانب البصري في أداء الممثل أو الرؤيا الإخراجية أو سينوغرافيا الفضاء المسرحي.

تشير الكثير من الاتجاهات الحديثة على تحقيق الجانب البصري كلغة جديدة في الإخراج المسرحي، بدءا من تجارب جوردن كريج ورانيهارت، وماير هولد وادلف آبيا ومخرجو مسرح الطليعة الفرنسيين وانتهاء بتجارب بيتر بروك وجوزيف شاينا وروبرت ولسن وليباج وكانتور وبينا باوش ويوجين باربا واريان منوتشكين والياباني تاداشي سوزوكي وكل ما يرتبط بتجارب مسرح الصورة الأوربي.

في المسرح البصري بكل تمثلاته الأسلوبية يكون دور المخرج في عملية الإبداع دورا على قدر كبير من الأهمية للسيطرة على العناصر البصرية للعرض. حيث يكون التحول العلامي في الفضاء السينوغرافي عاملا أساسيا في تطور التناقض المسرحي، فلا بد لخشبة المسرح أن تعمل على إبداع وحدات بصرية مختلفة لتكوين فضاء العرض المسرحي وتعمل على تقدم الزمن المسرحي. وهذا يتطلب من المخرج ومصمم العرض أن يتمتعا بقدرة خيالية وتشكيلية في ظل الاستثمار الفعّال لأدوات التشكيل من جهة، و القراءة التأويلية للنّص فالمخرج هو المؤلف الثاني بما يملكه من حسّ فني تجاه الصورة اللّغوية التي يمثلها النص، وصورة الممثل، والصورة الكوريغرافية، والصورة الأيقونية، والصورة الحركية، والصورة الضوئية، والصورة السينوغرافية، والصورة التشكيلية، والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية الإيقاعية، والصورة الرصدية وغيرها...

لا شك أن جسد الممثل بوصفه ظاهرة بصرية، يمكن معرفة لغته كونها وسيطا للاتصال من خلال استخدام الرموز الإيحائية التي تسعى إلى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المتلقي وخبرته المكتسبة من الواقع بهدف اكتشاف المعنى ودلالته.

في واقع الأمر أن أهمية موضوع التشكيل الحركي كونه الجانب الأكثر بروزاً وتأثيرا في التعبير التشكيلي للفضاء وتجسيد لمضمون النص ومن ثم في صناعة العرض المسرحي، وكذلك قدرة المكوّن الحركي على رسم صور المشاهد وتفاعل المكونات الأخرى معه على أساس أن الحركة المنبثقة والمشيدة في العرض إن كان ممثلا أو ضوءً أو ديكورا كلها علامات منتجة داخل بنية العرض.

فالحركة اليوم هي حياة المسرح الأخرى، وهي الجانب الجمالي الشكلي الذي لا ينتبه إليه مقدمو العروض المسرحية معتمدين على ما ينتجه المكوّن اللفظي للتأثير على المتلقي.

إنّ البحث في قراءة جديدة وفاعلة لأهمية الحركة وفلسفتها الجمالية في العرض المسرحي، وتسليط الضوء وبشكل منهجي على مفردات التشكيل الحركي الأخرى والذي لا يختصر على حركة الممثلين فقط فهناك حركة الديكور وحركة الضوء وحركة اللواحق المرافقة، إذ لا ينطلق عمل التشكيل في العرض من فراغ؛ وإنما هناك عناصر تكوين تتحكم في هذا العملية؛ وكل عنصر من هذه العناصر تعمل مع مثيلاتها لتقدّم الوحدة الكلية للعرض.

أصبح لدى الجمهور الذي وعي جمالي بالمضامين المضمرة في العروض المسرحية؛ المختلفة الثقافة، والقيم الجمالية وخصوصا مع العروض ما بعد حداثية التي لم تعد تعير اهتماما لسلطة المؤلف التي طغت على المسرح الإيديولوجي لعدة عقود.

إن هذا التحول الهائل في ذوق المتلقي، وتلاشي الأمية البصرية التي ساهمت فيها مركزية الصورة، وتعدديتها وانتشارها؛ في صدارة العرض في الفنون بصفة عامة، كالمسرح، السينما، الشعر، الرسم، النحت، الموسيقى، .. وفي علاقتها مع التلفزيون وفي إمكان المتلقي مشاهدة مسرحية على المباشر؛ بالخصوصيات الفنية والجمالية للتلفزيون، كطريقة التصوير، وكيفية استعمال الضوء، والألوان .. وبإمكان هذا الجمهور مشاهدة ما هو سينمائي في بيته دون التنقل إلى قاعات العرض؛ ساهم كل ذلك في حسّ المتلقي الجمالي.

إن هذا الطرح يؤسس لمجموعة من الفرضيات والتساؤلات:

- أولها: أن التشكيل يشارك هذه الفنون في صياغة وتشكيل ما هو جمالي فني لدى المتلقي.
- ثانيها: أصبح المسرح يحتوي على ما هو جمالي تقني، وما هو جمالي فني.
- ثالثها: مكنت الصورة المسرحية من تداخل وتنوع الأذواق لدى الجمهور؛ تأسيسا على ما هو جمالي.
- رابعها: أدى تنامي الذوق لدى المتلقي إلى تنوع التجارب والحاجات الجمالية.
- خامسها: إن التحولات التي طرأت على المسرح (تدخل عامل الوسائطية) جعلته موضوعا جماليا.

عطفا على ما سبق، وسمت موضوعي بـ: "جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي (تجربة طلعت سماوي أنموذجا)"، وتعود دوافع اختيار الموضوع لأسباب موضوعية وأخرى ذاتية، فالموضوعية كون موضوع التشكيل الحركي موضوع مفصلي في العرض المسرحي وعلاقته بمنظومة العرض وخاصة في التجارب ما بعد الحداثة، أما الذاتية، فموضوع التشكيل قريب من تخصصي في الفنون التشكيلية، والميل إلى هذا النحو العلمي من الدراسات الأكاديمية خاصة وأن التشكيل في الفنون فضاء واسع مهما اكتشف بعض معالمه يبقى مستعصيا على الباحث إدراك جلّه، أما الذاتي فيمكن تلخيصه في الشغف بعروض مسرح الصورة وخاصة مسرح الجسد والحركة. وأن موضوع الجمال لا يقتصر فقط جانب الاشتغال التقني وإنما يتعدى إلى مفهوم الأثر الفني في العملية الإخراجية وعلاقتها بالخلفيات الجمالية ومنطوق النظريات التي يتشربّها المخرج بالتفسير والتأويل بما يحقق النجاح في تكاملية العرض والتأثير على المتلقي.

وانطلاقا من هذا؛ تتأسس دراستنا هذه على محاولة معرفة الجماليات المسرحية في جانبها التشكيلي، تكمن مشكلة الدراسة في أنها تتناول إمكانية التوظيف الدلالي والجمالي من خلال تشكيلات الجسد لدى الممثل داخل الحيز التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية، بما يسمح بقراءة العرض المسرحي وفق رؤية فنية وجمالية يتأولّها المخرج فلا يتوقف عند الجانب التفسيري للعملية الإخراجية، توظيفا في بنية العرض عن طريق تفعيل أدواته من خلال التأمل الجمالي، وإعادة التشكيل، والتعبير لكي تتحقق العملية

الإبداعية ويكون لها قيمة عامة مؤثرة في المتلقي. ودورها في صياغة وتشكيل القيم الجمالية لدى المتلقي؛ من خلال طرح الإشكالية التالية:

- ما طبيعة التشكيل الحركي ومكامن الجمال في لعبوية المسرح في تشكيل وصياغة القيم الجمالية في تشكيل العرض المسرحي؟

وعلى ضوء ما سبق، جاءت خطة البحث التي تصورناها مناسبة لطرح إشكالية البحث محاولين الإجابة عن تم تقسيم الدراسة إلى مدخل وأربع فصول.

تطرّقنا في **المدخل** إلى مهاد جمالي ومصطلحي، يشمل مجمل النظريات الجمالية والجوانب النظرية الفكرية للقيم الجمالية وكشف لمفاهيم المصطلحات الدّالة في البحث، تناولنا في **الفصل الأول** الحركة والتشكيل الحركي للجسد في المسرح الحديث ، وعرجنا في **الفصل الثاني** على نشوء التشكيل الحركي بين الإخراج والجماليات.

أما في **الفصل الثالث**،ألقينا الضوء على جماليات خطاب العرض والتلقي، وفي **الفصل الرابع**، فخصصناه لدراسة تحليلية لعينة البحث المتضمنة عرضين مسرحيين لتجربة المخرج"طلعت سماوي" الأولى عرض "ندى المطر" الذي عالج موضوع الحب والبطولة عند المرأة، وهي تجربة عصرية محكية بلغة الجسد، حاول فيها المخرج إظهار بعض الحداثة في عرض مزج بين المسرح والرقص بغية تطوير مشروعه "خطوة المستقبل" بإدخال أساليب الرقص الحديث والصورة" السينما" أين عمد إلى إخراج مسرحي وثائقي حول معاناة المرأة العربية.

والعرض الثاني: "فوق/تحت، تحت/فوق" الذي تناول موضوعة تناولت السلطة والكرسي في تعبيرية تجريدية، نبرز بالتحليل القيم الجمالية للعرض الدرامي في العرضين.

خلصنا في النهاية إلى خاتمة، تضمنت مجموعة من النتائج المستخلصة من تجربة طلعت سماوي.

توخّى الباحث في هذه الدراسة المنهج التكاملي كونه مناسبا لمثل هذه الدراسة وبالنظر إلى اشتمال البحث في شتى جوانبه على التاريخي والوصفي والتحليلي والسيميائي.

من أهم الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع وجدنا: كتاب "الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية" للدكتور عبد الكريم عبود.

كما اعتمد الباحث على جملة من المصادر والمراجع نذكر أهمها:

- الإخراج وفن المسرح لـ "قاسم بياتلي".
- قراءة المسرح لآن أوبرسفيلد.
- المخرج في المسرح المعاصر لـ"سعد أردش".

يستمد البحث لذته من الصعاب التي تواجهه وتعتريه، ومن أهم العقبات التي واجهت هذا البحث ما يمكن إجماله فيما يلي:

- ندرة المراجع والدراسات التي تناولت موضوع التشكيل الحركي وكون هذا المجال لم ينل حقه في بحث مستقل اللهم إلا دراسة واحدة لـ د.عبد الصاحب نعمة حول التشكيل الحركي (الميزان سين في العرض المسرحي) والتي لم أظفر بها، ضف إلى ذلك صعوبة الاتصال بالدارسين والباحثين في حقل التشكيل في المسرح.

إن تمام العرفان أن نعرف لأهل الفضل فضلهم وصبرهم أولاها الأستاذ المشرف الدكتور إدريس قرقوى لهذه الأطروحة من خلال التوجيهات الصائبة وتوجيهاته والحرص على إتمام البحث في الآجال المحددة فجزاه الله عني أفضل الجزاء.

الطالب بلعربي محمد

سيدي بلعباس، 03-02-2019

المدخل

أولا: الجمال في الفلسفة القديمة.

ثانيا: الفكر الجمالي الحديث والمعاصر.

ثالثا: الجمالية المعاصرة.

رابعا: علم الجمال والقيمة الجمالية.

خامسا: جماليات التشكيل الحركي.

سادسا: لوحة العرض المسرحي.

أولا: الجمال في الفلسفة القديمة.

الجمالية كلمة مشتقة من الجمال، والحديث عنها يتناول دائرة المحسوس أو الإحساس بالجمال شعورا وجوديا. و"تعريف الجمالية، تعريف ذو طابع تاريخي، لكنه لم يعد يتطابق اليوم مع مختلف المناهج ولا مع الموضوعات المميزة والطموحات العديدة التي تروم الجمالية تحقيقها. إن حكم الذوق واستجابات الحساسية الإنسانية للطبيعة وللفن تمثل أيضاً كما أوضح ذلك إيمانويل كانط صميم انشغالات الجمالية"[1]، فالجمالية عرف رُفع سقفها النقدي حدّ فلسفة الفن" إنما تعني أيضاً دراسة تكوين العمل الفني، الحكم والتقدير الجماليين، أشكال الإبداع الفني وتلقي الأعمال الفنية والعلاقة القائمة بين الفن والمجتمع، الخ"[2]. وانطلاقا مما ذكر يدفعنا التساؤل: ما الجمال؟ وكيف تطور هذا المفهوم ؟

1- مفهوم الجمال:

على الرغم من كثرة الاهتمام بالجمال والاستغراق في فهمه وتفسيره، لم يستطع كثير من الفلاسفة والمفكرين قديما وحديثا تعريفه، فقد وجدنا فريقا قال: لا أدري وفريقا آخر ألقى اللوم على الجمال عندما لم يجد تعريفا له. وفريقا ثالث أخذ الأشياء الجميلة دون تحديد لمفهوم الجمال[3].

فمن الدين قالوا لا ندري فرويد حيث يقول: "إن موضوع الجمال هو آخر ما يمكن أن تدلي به فيه نظرية التحليل النفسي برأي. بالرغم من أن نظرية التحليل النفسي تبحث في اللاشعور دعك من المدركات الحسية والمعنوية كالجمال"[4]، والسيد قطب يقول "أن نظريات الجمال لا تزال غامضة يصعب فيها التحديد والإيضاح". أما الذين تكلموا عن الجمال كأنه شيء معلوم بالضرورة سارتر في حديثه عن الموضوع الجمالي أما الذين عرفوا الجمال واختلفت إجاباتهم فهم كثيرون نذكر منهم أرسطو يعرفه: "الجمال في الكائن الحي والشيء المكون من أجزاء يجيء من عدم التنامي في الكبير، بحيث تستطيع العين إدراكه، كذلك المساواة من حيث الحجم"، كما يراه كل من أفلوطين، وأوغسطين"[5] وقوى الأكويني في "دقة المحاكاة". أما شيلر وكروتشه فلاسفة

---

[1]- مارك جيمنيز، تر: د. كمال بو منير، الجمالية المعاصرة، منشورات ضفاف، بيروت، 2012، ص ص 20-21.

[2]- م ن ، ن ص.

[3]- بركات محمد مراد، الجمال والفن رؤية فلسفية، مجلة العالم العربي، العدد503 ،الكويت، أكتوبر2000، ص13.

[4]- م ن، ص 36.

[5]- رمضان الصباغ الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1،سنة2001، ص 42.

الفن في العصر الحديث فيرونه في " القدرة على ترجمة ما في النفس"[1].

أما ويلكمان (WIN KELMANN 1771-1768) وليسينج (Lessing1729-1781) فسلما بمبادئ الإغريق القدماء في الجمال. وظل الجمال هيئة وصورة. يختص بالرخام. المنحوت آو المنقوش بالمعابد، التي تشيد على هضبة الأكروبوليس وكان الجمال في نظره محلبة لا توجد إلا ماثلة في أرجاء "البارتنون"، وما في أنحائه من الحليات. فكان أكثر كلاسيكية من الإغريق، ولا يرون الجمال إلا في "محاكاة" الفنون الإغريقية. وهو مؤلف كتاب اللاوكرون Laocarone الذي صار أهم كتب النقد والتصوير في فلسفة الجمال.

وظهرت عند كانط وشوبنهاور نغمة جديدة فالجمال صفة للشيء الذي يبعث ذوقا جماليا في أنفسنا بصرف النظر عن منفعته أو فائدته[2]. وهو الذي يحرك فينا ضربا غير إرادي من التأمل ويشيع فينا لونا من السعادة الخالصة. و حسب رأي شوبنهاور يكمن سر الجمال في هذا الإحساس الموضوعي البريء من الهوى وفيه تكمن العبقرية الفنية، ويتحرر العقل بعض الوقت. من الرغبة. فتتحقق تلك الصورة الخالدة أو المثل الأفلاطونية التي تكون المظاهر الخارجية للإرادة الكلية.

وحقيقة الجمال كما تصورها **شوبنهاور** Schopenhauer[3] مرتبطة ارتباطا وثيقا بمذهبه الفلسفي وفكرته عن الفنون، بمعزل عن صميم اعتقاده في الإرادة، فالعيان الجمالي أو المشاهدة الذوقية، ليست سوى تمثل أو استحضار الصورة أو المثال بواسطة العقل الخالص. لأنه في حالة العيان (الحدس) الجمالي يستحيل الشيء القائم أمام الشخص إلى مثال نوعي دفعة واحدة. كما يستحيل الشخص نفسه إلى ذات عارفة خالصة. وهكذا يتحقق للنفس الإنسانية طريقة للخلاص(بالحيازة على اللذة الجمالية. وفي الفنون أن يتحقق للنفس عملية التأمل على وجهها الأمثل. وأن يتحقق لها الخلاص المؤقت من زمنية الرغبة، فالخلاص إذن بالفنون. وتتلخص مهمة الفن على هذا الوجه في التحرر من عبودية الرغبة. وقيود الإرادة عن طريق التأمل الجمالي. فالجمال عنده هو الشكل الدال والمثال المعطى إلى الإدراك الحسي، في حدود الواقع. ومن خلال هذه المفاهيم المختلفة لعلم الجمال يمكن تقسيم ا فلسفة الجمال إلى ثلاث عصور العصر اليوناني – العصر الانتقادي الكانطي والعصر الوضعي المنطقي والأستطيقا المعاصرة.

---

[1] – رمضان الصباغ الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، م ن. ص46.

[2] – سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1983، ص ص 163-164.

[3] – م ن، ص 164.

2- الفكر الجمالي اليوناني

عبّر الإغريق عن الجمال الإنساني في "الانسجام الرياضي والتناسب"[1]. في الأحجام والنسب المتناسقة. والحركة والحيوية في الجسم الإنساني. فكان التناغم والانسجام السمة المميزة لفكرة الجمال عند الإغريق. ونجد أن ما تغنى به هوميروس من جمال في أشعاره خاصة في "الإلياذة" أو"الأوديسة" تبدي ألفاظا جمالية، تبين الانسجام والتناغم، مثل (الرائع الجميل والجمال الكمال)[2]. وكان "هوميروس" يميل إلى تقريب مفهوم الجمال من مفهوم الكمال ويميز بين الجمال والكمال والخير والفائدة. وكان مثله الأعلى من الجمال هو الجمال الإنساني، والطبيعة عنده ينبوع الجمال. غير أن السؤال الذي نطرحه هل كانت نظرة سقراط إلى مفهوم الجمال مماثلة للعلاقة الإغريق القدامى؟ وما طبيعة الفكر الجمالي عنده؟

2-1 الفكر الجمالي عند سقراط (470-399 ق م):

دعا سقراط إلى تأسيس مفهوم الجمال على الجمال بذاته. لذلك دهب بعض مؤرخي في علم الجمال. إلى تحديد ظهور علم الجمال. يوم علق فيه سقراط بطريقة التوليدية على أجوبة (هيبياس) وتعريفه للجمال وشرحه له" أن الجمال ليس صفة خاصة بدائية، فالناس والخيول والملابس والقيثارة كلها جميلة. ولكن يوجد فوقها كلها الجمال نفسه"[3] أي أنه اعتبر الجمال الأرضي مقدمة لعلم الجمال. لذلك كان سقراط يعد الفن تقليد الطبيعة، أو محاكاة الطبيعة. وأن الموضوع الأساسي الذي يجب على الفنان إعادة تجسيده هو الإنسان الرائع روحا وجسدا. والجميل عند سقراط هو المفيد ويقدر فائدته حتى في الأشياء القبيحة إذا كانت مفيدة. لذلك كان سقراط من خصوم الجمال الشكلي، ومن أنصار الجمال الروحي والباطني وجمال النفس الفاضلة. ودليل سقراط على أن المحاكاة هي أصل العمل أو الإنتاج الفني هو أن الشعراء لم يكونوا مبدعين بمعنى الكلمة.، لأن الشعراء لا يمكنهم خلق الجميل.

هكذا أسهم سقراط بقدر كبيرا في تحديد مفهوم الجمال على فكرة المحاكاة. وهذا يوضح لنا أن بناء علم الجمال على المحاكاة، راجع وبشكل أساسي إلى الخلقية الثقافية السائدة في عصره، والتي كانت تقدس الروح والفكر على حساب المادة. لذلك جاء في كتاب "مدخل إلى فلسفة الجمال"[4] أن سقراط أشادا بالحب المثالي

---

[1]- الدكتور مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي القاهرة، الطبعة الثانية، 1999، ص74.

[2] - إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي منشورات عويدات، بيروت، دون ط، 1982، ص 123.

[3] - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت، 1973، دون ط، ص 111.

4- مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3،1982، ص 52.

الذي تلهمه (فينوس) السماوية. ولاحظ أن الميثولوجيا مجدت الحب الروحي، وإن (زيوس) رفع الأبطال الذين أحبهم حبا روحيا إلى مرتبة "الخلود" إذن نفهم من ذلك أن الجمال الحقيقي (يمثل في الحب المطلق والمثالي) في عالم الروح والمثل.

2-2 الفكر الجمالي عند أفلاطون (427-337 ق م):

لقد كانت أفكار أفلاطون الجمالية، ومن قبله سقراط، امتدادا للتيار العقلاني المثالي لفيتاغورس، تقوم على مثاليته في تمييزه بين عالمين عالم الجمال والقشور أو "عالم المثل"، وأن الجمال الحقيقي يكمن في عالم المثل. فالعالم الأول هو عالم الأجزاء والأعراض والنقص، أما عالم المثل فهو حقيقة والجمال. وإن ما في الطبيعة هي "محاكاة" للأصل ورمز يشير إلى الأصل ويدفعنا إلى كلية أزلية مطلقة. فالأشياء تبدو جميلة (أو غير جميلة. حسب درجة استعدادها. فالأشياء وتكون أكثر جمالا. كلما تخلصت من طابعها المادي وارتقت إلى صورها الروحية. وتعد الجمالية الأفلاطونية جمالية تصاعدية ومتسلسلة، من درجة إلى أخرى، حتى يتم التواصل إلى المفهوم السامي للجمال، حيث يتحد فيه الجمال بالخير. وقد رأى أفلاطون أن في أصل كل جمال لابد من جمال أو ليجعل الأشياء جميلة[1] ويتدرج الجمال عند أفلاطون على مراحل ثلاثة:

أ- الجمال الشكلي أي جمال الأشكال (الجمال الحسّ).

ب- الجمال الأخلاقي والعقلي أي جمال الأفكار وهو (الجمال المعرفة).

ت- الجمال المطلق أي الجمال الأبدي (الجمال المثالي).

أضاف أفلاطون إلى جانب النزعة العقلية السقراطية اتجاها صوفيا في الجمال، وتميز بمفهومه الجمالي المتسامي نحو المثالي. المرتبط بفكرة الحق والخير. "فالجمال هو بهاء الحق، والخير، والجمال الحقيقي هو جمال الخير المطلق"[2] لذلك تقوم فلسفة الجمال عند أفلاطون على فكرة التعالي، فالجمال أسمى من هذا العالم، ولابد لنا كي نتذوق الجمال العميق أن نتقرب من المثاليات. ورأى أفلاطون أن الفلسفة أرقى من الفن لأنها تأمل الصور وليس تقليد الصور. لهذا كان على الفن الاقتراب قدر المستطاع من ماهية الفلسفة، بتوجيهه نحو الحق والخير، باعتبار الأخلاق المقياس الأكبر للفن.

[1]- علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن رؤية جديدة، دار النهضة العربية .بيروت، ط1، 1985، ص21.

[2]- مصطفى عبده، م س، ص99.

2-3 الفكر الجمالي عند أرسطو (384-322 ق م):

إن التأمل في فلسفة أرسطو يدفعنا إلا ملاحظة هامة جدا، أن العلاقة بين جماليات أفلاطون وجماليات أرسطو علاقة بين فلسفتين متفقتين، ومختلفتين في آن واحد. ففلسفة أفلاطون هي عقلانية متوجه بالمثالية، بينما فلسفة أرسطو هي فلسفة عقلانية محكومة بالواقعية.

يرى أرسطو أن التناسق والانسجام والوضوح من أهم خصائص الجميل[1]. فالجمال إذن موجود على نحو موضوعي في الأشياء والموجودات. وهكذا فإن هنالك جمالا حقيقيا في هذا العالم. وهو مصدر وعينا الجمالي وأعمالنا الفنية. والفن محاكاة ينشأ من ميل الإنسان الغريزي للتقليد وميله للإيقاع. ويميز أرسطو بين فنون نافعة وفنون جميلة. وهذا التميز يقود إلى فكرة أرسطية، هي أن الجميل في الفن كما في الطبيعة يستنبط بالضرورة بما هو نافع أو خيرا. لذلك تميزت فلسفة أرسطو الجمالية بالواقعية، وجعل المادة جزءا جوهريا مكونا للموجودات.

نجد أن أرسطو يطلب في كل عمل فني درامي أو روائي بداية ووسط ونهاية[2]، كما طلب ترتيبا منطقيا مقنعا للأحداث. وعليه وضع أسسا جمالية ونقدية المجرى العمل الفني. وكذلك تختلف الفنون باختلاف رسائلها فللمحاكاة وسائل مختلفة، فقد تستخدم الألوان في الرسوم، والنغم في الموسيقى والإيقاع في اللغة. أما موضوع المحاكاة فهي أخلاق البشر أو سلوكياتهم. أو أفعالهم. التي تظهر تلك الأخلاق.

يمكن القول بأن أرسطو تحدث عن الفن في أسلوب علمي، لكنه اعتبر الفنان إنسان يستطيع فقط أن "ينتج" فنونا يكمل بها الطبيعة ويقومها. وهو إنسان منتج للفن وليس مبدعا له،. ولأن أرسطو تطرق إلى علاقة الجمال بالخير والفائدة، فالجمال الأخلاقي هو استطيقا Esthétique الخير فإذا كانت الفائدة هي خير شخصي فإن الجمال فهو الخير ذاته. وفي كتابه "فن الشعر" يبين أرسطو ميدان الأصوات والألوان هو ميدان السمع والبصر.

2-4 الفكر الجمالي عند أفلوطين (205-270م):

عُرف أفلوطين بنزعته الرّوحية والصّوفية، يعتبر الروح تعد جميلة، بقدر اكتشافها للجمال. وأن كل جماد يمكن اكتشافه فينا بالحدس، وأن جمال الأشياء الخارجية، يرجع إلى الجمال الداخلي الروحي. ولهذا يجب

[1] – أرسطو فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط1، بيروت 1973م، ص 78.

[2] – الدكتور مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، ط2، 1999، ص 56 .

البحث عن الجمال في داخلنا. كما لا يمكن القول بأن الخالق "جميل" لأنه هو الجمال ذاته، وهو الجمال الأوحد الذي فوق كل جمال. ويمكن معرفته بالرؤية الوجدانية، وأن كل جمال حقيقي يفترض إدراكا صوفيا. و"كلما تحررت الروح من تأثير الجسد زاد جمالها وأن إدراك هذا الجمال هو الغاية المثلى. وكل ما نراه من جمال هو آثار وصور وظلال الجمال العلوي[1]. إن هذا الموروث الضخم الذي خلّفه الإغريق كان منطلقا حاسما بالنسبة للفكر الأوربي في إطار النهضة الأوربية، في مجال علم الجمال.

[1]- جان برتملي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، دار النهضة، القاهرة، ط1، ص 106.

ثانيا: الفكر الجمالي الحديث والمعاصر.

1- الفلسفة الحديثة:

1-1 المرحلة الانتقادية الكانطية:

هي مرحلة الفكر الجمالي الإنتقادي انتقل علم الجمال من المفهوم الموضوعي إلى المفهوم النقدي، وهذا معناه الانتقال من الاعتقادية إلى الانتقادية. يميز "هويسمان"[1] في المرحلة النقدية بين ثلاثة تيارات فكرية جمالية. عدها مصادر فلسفة كانط النقدية وهي:

1) النفسية الديكارتية
2) الفكرية الليبنيزية
3) الحسية الأنجلوسكونية.

لذلك رأى أن علم الجمال كان لابد عليه أن يتطور باتجاه التخلي عن علم المجردات والانصباب على علم النفس.

1-2 ديكارت والجمال (1596- 1650 م):

لقد ربط ديكارت في فلسفته بين الذوق والجمال يتغير بتغير الأذواق" وكأن ديكارت تنبأ بقدوم كانط، وبأولية الذوق على الجمال في ذاتها حيث يقول ديكارت[2]: "إن الشيء الجميل جميل بقدر تباين عناصره واختلافها وبقدر وجود التناسب بينها. وأن هذا التناسب يجب أن يكون حسيا. معنى هذا أن الذوق له أولوية على مثال الجمال فهو يختلف من إنسان إلى آخر مما يجعل مفاهيمه الجالية. ذات نزعة نسبية.

1-3 الجمالية عند ليبتز (1646-1716م):

لقد أثرت فلسفة المونادولوجيا على الجمالية عند ليبتز، حيث أرجع الجمال إلى ذلك الانسجام الداخلي فينا. فالانسجام الكوني وروعة ذلك الانسجام. تمتد منا إلى الأشياء أو منها إلينا، وأن الحالة الفنية تتجلى بهذه الما لست أدري[3]. نفهم من هذا أن الجمال عند "ليبنتز" مرتبط ومستقر في "الانسجام" أو "ديمومة" المنطق في

[1]- ديني هو يسمان، علم الجمال، ترجمة: ظافر حسين، منشورات عويدات، بيروت، 1983، دون ط، ص 133.
[2]- محمد زكي عشماوي، فلسفة الجمال عبر العصور، دار النهضة العربية، ط، بيروت 1981، ص 96.
[3]- بشير زهدي، علم الجمال والنقد، جامعة دمشق: طا، 1985، ص 212.

العالم الحسي. أي موضوع لدراسة مستقلة أو على للمعرفة الحسية يكون موضوعه ظواهر كالمخيلة والذوق أي الشعور الجمالي متجليا في الطبيعة كالقصيدة مثلا. وقد كان هنالك تناقض أساسي (في هذه المرحلة الليبنتزية) بين فكرة الذوق الذات والذوق الموضوع، لم تحسم إلا مع "كانط" حينما جمع هذه التعاليم المتبادلة لأستطيقات علم الجمال السيكولوجية. ويتجلى ذلك في النقد الثالث، وأعطى كانط نظرية جديدة في الذوق. غير أنه وقبل الولوج في فلسفة الجمال عند كانط لا بد أن نؤسس هذا العمل والبحث في التساؤل حول ما هو الجمال؟ للإجابة على هذا السؤال نجد أنفسنا مدفوعين إلى العودة إلى:

1-4 ألكسندر بومجارتن Alexander Baumgarten (1714-1762):

هو من أسس لفظ استطيقا Esthétique كاسم خاص بعلم الجمال. وأن غاية الأستطيقا هي تحديد ما هو الجمال؟ وقد عرف الجمال "بأنه كمال المعرفة الحسية"[1] فالجمال نظام بين الأجزاء في علاقاتها المتبادلة، وفي علاقة كل جزء منها بالكل. وقد عالج الأستطيقا العملية، وأن النور الجمالي هو الذي يؤثر على العمل الفني، إن المسار الحديث للفكر بدأت ثورته الفكرية والعلمية والفنية بالانتشار عبر بعض المدارس المستقلة عن الكنيسة، تناول مفهوم الجمال في كتابه[2]: (تأملات في الشعر) بتعريفه بأنه "علم المدرك الحسي فقد اعتبر الشيء الجميل ينتج من إدراك الحواس واعتبر الفن جمالا أملي على تصور عقلي".

1-5 الجمالية عند إيمانويل كانط (1724-1804):

حافظ كانط على مدلول كلمة Esthétique بوصفها علم المدركات الحسية، ففي دراسته وتحليله للظاهرة الجمالية (نقد ملكة الحكم) نجده واصفا ".. الذوق (بأنه) ملكة الحكم على الجميل .."[3] ثم يؤسس كانط للذوق فيرى أن ".. الإحساس باللذة هو من أهم الأسس التي تشكل ملكة الذوق"[4].

غير أن اللذة أمر مقيد والجمال أمر حر يخلو من كل مضمون، ولأن كانط يتناول الحكم الجمالي من جهات أربع، هما الكيفية، الكمية، النسبية والشكل. أما بالنسبة لحكم اللحظة الكيفية فهي حكم الذوق حكما حياديا غير متحيز "بينما حكم اللحظة الكمية فهي أن يكون الجميل بمعزل عن أي تصور عقلي

[1] -Denis, Huisman et Patrix, Georges. L'esthétique industrielle. 1ere édition ; presses universitaires de France. 1961 p 29.

[2] – كامل محمد عويضة، مقدمة في علم الفن والجمال، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1996،ص83.

[3]- Kant Emmanuel . Critique de la faculté de Juger. Traduction par A. philo Nenko. Paris: Librairie philosophique 1965. p. 49.

[4] -Ibid. .p. 49.

موضوع رضى كلي. حيث يقول[1]: "أن تدرك موضوعا وتحكم عليه من خلال اللذة فهو حكم تجريبي أما أن نقول أني أجده جميلا فهو حكم قبلي، بمعنى أنني أنسب إلى جميع ذلك الشعور بالرضا أو الارتياح". هكذا أصبح موضوع الجميل مبحثا مستقلا غير أنه في الوقت نفسه تهيئ شروط الانفصال عنه. فكيف يمكن فهم هذه المفارقة؟ يرى كانط أن تحديد مجال هذه الاستيطيقا Esthétique تكون بمعزل عن طبيعة موضوع التمثل la représentation de l'objet[2]. فالجمال عند كانط .يتعلق بحالة الذات المدركة لهذا الشعور الجمالي. استطيقا لا يكون فيها هذا الشعور مفهوما متعلقا بموضوع لعلم.

والفن تعبير عن الأفكار الجمالية، يقول كانط "إن الجميل هو ذلك الذي يسر بمجرد النظر والحكم عليه"[3]. ومن ذلك م يستبعد نهائيا دور المخيلة في الشعور بالجمال. كما لم يستبعد دور الحكم. لأنه بتعلق بالفهم وبذلك يرى أن الجمال هو ربط المخيلة بالفهم". إن هذه المفارقة في الأستطيقا الكانطية تعد مفارقة لأنها تحاول إدراك هذا الحكم الجمالي في شعورنا ذاته. الذي هو ذات اللحظة فردي وكوني، أي قابل لأن يكون موضوعا للتواصل. وليس في الموضوع الجمالي ذاته[4] بل إن الإبداع الفني لا يشكل في حد ذاته الموضوع الجوهري للدراسة الاستطيقية." إن الأهم في إدراك الموضوع الجميل والذوق هو ما أكتشفه في ذاتي. من خلال موضوع التمثل، الذي لا يمكن من خلاله تحديد تواجد الموضوع.

1-6 الجمالية عند هيجل (1770-1831):

لو لم يلق مصطلح الأستطيقا كلفظ يواري جميع التعاريف التي سبقت في تعرف الحس إلا أن هيجل أقر به لكنه رفع المصطلح من الحس إلى فكرة المطلق، فالجمال عند هيجل هو تألق المطلق وإشعاعه من خلال أقنعة العالم الحسي.الفكرة حين تدرك في إطار حسي. وحين تدرك بالحواس سواء أكان في الفن أو في الطبيعة. إن الجمال هو رؤية المطلق، وهو يتلألأ من خلال وسط حسي. والمطلق الذي يرسل بريقه من خلال الوسط الحسي هو المضمون الروحي. والوسط الحسي الذي يشع فيه التجسيد المادي. ويمكن أن تكون طبيعة المطلق بالروح أو بالعقل، حيث يقول: "... يبدو إننا محقون في افتراضنا أن جمال الفن هو أعلى من الطبيعة"[5].

---

[1] – كامل محمد عويضة، م.س، ص 88.

[2] – الدكتور حميد حمادي، مقالة استطيعا الحكم، مجلة الأيس Eis مجلة فصلية العدد 1 جوان 2005، ص 63.

[3] – فلسفة كانط، إميل بوترو، ترجمة د عثمان أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1981، ص 107 .

[4] - Kant- critique de la faculté de juger, p 23.

[5] – بشير زهدي، علم الجمال والنقد، مطبعة جامعة دمشق، ط،1988، ص 217.

يعتبر هيجل الجمال هو المطلق وهو الله، وأن الله هو الروح، والروح يجسد في الإنسان أكمل حضور له. فقد انتقل هيجل من اتحاد الذات مع الموضوع، والطبيعة مع الفكر، والذهني مع المحسوس. وأن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة التي هي مضمون الفن. وتتلخص صورة الجمال في تصويرها المحسوس والخيال[1]. وأن الأشياء كلما ارتقت في سلم العقل والحياة تكون أقدر على أعطيانا الشعور العالمي بمثابة الموضوع الواقعي[2]. نفهم من نلك أن الجمال عند هيجل هو الحضور الحسّي للفكر، وهو مزيج يصل بين الفكرة العقلانية والأداء الحسي، أي الشكل والمضمون. والفن هو تعبير حسي عن مضمون مثالي. يقول هيجل "أن الفن هو عرض فردي للواقع الذي تقوم وظيفته في تجسيد الفكرة، في جانبها الظاهر"[3]. فالتاريخ فن يتألف من سلسلة مستويات تاريخية موازية لمراحل انكشاف الرّوح في عملية وعي ذاتي، عملية معرفة جوهره المطلق. أما أشكال العلاقة التاريخية بين الفكرة وتجسيدها الحسي، فهي تقع في مراحل ثلاثة:

1-6-1 المرحلة الكلاسيكية:

يخرج العقل زمن سباته ويكسر قشرة الغموض التي تلغيه، ويتوهج في تحقيقه الذاتي شكلا إنسانيا يوجب بين المعنى والمبنى، بين الفكرة وتجسيدها المحسوس. وفي هذه المرحلة بتخلص الشكل الإنساني من العيوب التي علقت به ثناء المرحلة الحسية، ويحرره من الأعراض الظاهرية الكثيرة. وفي النحت يبلغ الفن الكلاسيكي ذورته وكماله ومن خلال الأعمال النحتية دخل "الإله نفسه المعبد" في مادته ونسيجه. وفيه يتسرب الشكل من المضمون ويندمجان على نحو مباشر في فردية روحانية. وقد توظفه في الفن الكلاسيكي لا كوجود حسي صوف، بل وإنما كوجود وكشكل طبيعي مع العقل.

2-6-1 المرحلة الرمزية:

الفن هو رمزي "في أشواقه الدفينة وفي قلقه وسره وجلاله"[4]. إن الأشياء تكون في البدء طبيعية ملقاة كما هي وقبل أن تمنحها الفكرة معنى وأهمية، تتجري في التعبير عنها وفي تفسيرها، كما لو أن الفكرة نفسها تقوم فيها"[5]. أما أعلى أشكال الفن الرمزي وأكثره تفيزا فهو فن العمارة وهو يرفع معبدا لروح الله. وهو رائد

---

[1] – الدكتور مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، ص 67.

2 – م ن، ص 68.

3 – عبد الرحمن بدوي ، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، ط1، 1996، ص233.

[4] – شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، ط1، 1990، ص105.

[5] – م.ن، ص 173.

الطريق نحو تحقيق يليق باللهب حيث يقول " لقد تجاوز ثنائية العقل والطبيعة. وأسهم في تنقية العالم الخارجي وفي توحيده وجعله متجانسا تحت قوانين العقل"[1]. وهكذا يكون علم الجمال المثالي قمته بفضل فلسفة هيجل الجمالية.

1-6-3 المرحلة الرومانسية:

في هذه المرحلة نجد تناقض بين الشكل والمضمون. فإن هذا التناقض في الفن الرومانسي بين الفكرة وبين الشكل عرضها. وإنما نفهم منه سمو الفكرة أو الروح المطلق على الشكل الحسي أن إلاه الرومانسية هو الإله المسيحي، وهو لا يبرز في شكل حسي وإنما كروح مطلق ومضمونه المحدد هو العقل. ولا تبدو الوحدة بين الإلهي والإنساني ممكنة إلا في الروح وفي المعرفة الروحية إن روح الفن الرومانسي تتجسد في الرسم والموسيقى والشعر وهي توحد بين الروحي والحسّي بحيث تبدو في صورة أكثر شفافية مما نجده في العمارة والنحت. يقول هيجل عن الرسم "هو يحرر الفن من موضوعية الشروط المكانية"[2]، وفي الرسم تحولت الرؤية إلى أمرا مثاليا، إلا أنها بقيت لونا أو ضوء يتحرك في مساحة مادية. أما في الموسيقى فإن المضمون المادي يتحول إلى معطى سمعي، وقد تحررت من كل قيد، إلى مشاعر النفس. فتظهر حياتنا الداخلية حيث يقول هيجل "إنها مثالية واضحة ومشاعر ذاتية في مظاهر تتألف من أنغام رنانة بدل الأشكال المرئية."[3] أما الشعر فهو أعلى أنواع الفن الرومانسي وأعظم انتصار حققه الفنان. حيث أن الموسيقى، بتوحيدها التام بين الوسط الحسي والمضمون الروحي، إنما تسجل تحولا من الحسية الخالصة في الرسم إلى الروحية الخالصة في الشعر.

1-7 الجمالية عند شوبنهاور (1788-1860):

فلسفة الجمال لدى شوبنهاور، وهي معالجة للفن من حيث علاقتها بالوجود الإنساني. فالفن هو رؤية للوجود والحياة، والفنان هو الذي تنتج له قدرته المعرفية أي يرى حقيقة العالم بأسره والوجود بكامله. لأن الموضوع الجميل هو الذي نستمتع به في ذاته ولذاته، بصرف النظر عن علاقاته بغيره من الأشياء. وهو الذي نراه في طابعه الوجودي أو الميتافيزيقي للعالم الذي يتألف ميتافيزيقيا من ظاهر ومن باطن فهو من حيث ظاهره يكون تمثلا، ومن حيث باطنه يكون إرادة. ومن هذا المنطلق يرى شوبنهاور أن معنى العالم تمثل كما يوضحه في قوله "إن ما يعرفه الإنسان ليس شمسا ولا أرضا، ولكنه يعرف فقط. عينا ترى شمسا ويدا تحس أرضا، وأن

---

[1] – شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، م س، ص 175.

[2] – عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، **دار** الشروق، ط 1 ،1996، ص 241.

[3] – م.ن، ص265.

العالم الذي يحيط به إنما يوجد كتمثل فحسب، أعني أنه يوجد فقط بالنسبة لشيء آخر هو الوعي الذي يكون بمثابة الشخصي نفسه"[1] .

وقد ميز شوبنهاور بين نوعين من التمثلات هما: تمثلات الإدراك الحسّي أو الحدسي والتمثلات المجردة. وهذه الأخيرة تقوم على التصورات، وهي خاصة بالإنسان وحده، وبينما الأولى الحدسية فملكتها الزمن، وتكون قاسما مشترك بين الإنسان والحيوان.

إن العالم عند شوبنهاور ليس سوى "موسيقى" تجسدت بقدر ما هي إرادة متجسدة.[2] معنى ذلك أن التأمل الجمالي عند شوبنهاور لا يمكن تحديده إلا في الموسيقى الفني تحرّر الإرادة من الألم والزمان وذلك ننوع من التطهير الجمالي. معنى هذا أن الفن الذي يعتبره شوبنهاور" فن الفنون" وأرقامها فهي "الموسيقى"، حيث يقول "أن سبب أثر الموسيقى الذي يفوق في قوته ودخوله الذات أثر الفنون الأخرى، لأن ما تقدمه الفنون الأخرى ظلالا فقط، في حيث تنفرد الموسيقى بتقديم الشيء كما هو في ذاته...ولهذا قيل دائما أن الموسيقى هي لغة الشعر والعاطفة تماما كما أن الألفاظ هي لغة العقل...بيد أنه لا يغيب عن الجمال ...أن علاقة الموسيقى بالشعور والعاطفة علاقة غير مباشرة إذ أن الموسيقى لا تعبر عن الظاهرة، وإنما تعبر عن طبيعتها الداخلية فق حن، داخلية كل الظواهر بل الإرادة نفسها"[3]. هكذا يكون الجمال عند شوبنهاور مرتبط بالموسيقى الفني التي يمكنها أن تطهر الذات من شوائب العالم المتعلقة بالألم والمعاناة.

1-8 الجمالية عند فريدريك نيتشه (1844-1900):

يرى نيتشه أن الجمال ينمي الحياة وذلك من خلال إرادة القوة. وإن إرادة السيطرة فالحياة لا معنى لها بعيدا عن القوة والابتكار. إذا كان الابتكار إبداعا فإن للإبداع صلة بالفن والوجود المؤكد يتمظهر في الفن الذي يضاعف الشعور بالحياة. والفن هو الدافع الكبير للحياة، والموسيقى هي التي تعبر عن إرادة القوة والإحساس الباطن والإبداع الفني.

---

[1]- سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1 ، بيروت 1983، ص 160.

2- م ن، ص 166.

[3]- نفسه، ص 168.

ثالثا: الجمالية المعاصرة

إن البحث في علم الجمال المعاصر قد صير بتعدد الرأي والتعبيرات، بحيث يصعب على الباحث أن يعتمد على منظور واحد، بحيث أصبح في علم الجمال المعاصر لكل فنان مفاهيمه الجمالية. ولعل ذلك راجع إلى التطورات المتراكمة للعلوم والفني أثرت من حيث إنتاجها العلمي والتكنولوجي وحتى التقني على الفنون. وأصبح لكل مفكر نظريته الجمالية المستمدة من الإمكانيات العصرية والمفاهيم المتراكمة الجديدة 'المتلاحقة في عصر التقدم العلمي السريع. إن السمة المميزة للإبداع الفني في علم الجمال المعاصر هي التأثير السيكولوجي في المتلقي.

فأخذ الفنانون يحرصون على تسجيل الإحساسات الذاتية وأثرها في الذات الإنسانية. وقد تميز علم الجمال المعاصر بحرية التفكير والتعبير. ولذلك كان التلاقح كبير بين الفكر الفلسفي والإبداع الفني ولهذا عبرت فلسفة الجمال المعاصرة، عما عبر عنه الفن المعاصر من ملامح الحضارة المعاصرة. وما تصوغه من ملامح وأفكار. وقد ذكر (إتيان سوريو)[1] العوامل الرئيسية الفني أثرت في مجرى التطور الفني والجمالي وقد عد العوامل الرئيسية التي تضافرت لهذا التطور الفني:

1) الميل الجارف إلى التجديد.

2)النسبية الفضائية لتجاوز الموضوع.

وقد أكدت الحركة الانطباعية[2]Impressionnisme هذا والخروج للطبيعة والضوء والفضاء. وهذا ما تطلق عليه بالمساحة الإبداعية للفنان والمسافة الفكرية للمتلقي[3]. فهي المزج البصري للألوان، الفوضى الملونة، تفكيكها وإعادة بنائها في شبكة العين فاللوحة لا تمثل إلا نفسها"[4]

3) الخيالات: من خلال الحس المشترك أدى إلى اكتشاف مناخات فنية جديدة.

4) البنائية التكعيبية: وذلك للتأليف والتحليل والتشكيل المستمر للأشكال الفنية من خلال التصميم الفني.

[1] – إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة مال عاصي منشورات عويدات، بيروت 1982، ص 285.

[2]– رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادي، القاهرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2001، ص273.

[3] – زكرياء إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، 1963،القاهرة، ص 106.

[4]– ينظر: رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جرّوس برس، لبنان، ط 1، 1994، ص 234

5) التجريبية: ميز البحث الجمالي في هذه الفترات المتلاحقة من منتصف القرن الثامن عشر، (صدور كتاب بومجارتن سنة 1750) حتى بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر (كتاب فشنر Fechner مدخل إلى علم الجمال عام 1876)، هو غلبة البحث النظري واقتصاره على بعض الفنون التي كانت موجودة طيلة هذه الفترات، كالمسرح، الشعر، النحت، الرسم، الرقص، دون التوجه إلى تطبيق مضامين علم الجمال في الواقع، ولقد كان الألماني فشنر (Fechner 1807– 1887) من أهم واضعي أسس الأستطيقا التجريبية، إذ أجرى عدة تجارب حول التأثير والتفضيل الجماليين، واستعمل بذلك مصطلحين في دراساته الجمالية هما:

أ- علم الجمال العلوي L'Esthétique d'en haut.

ب- علم الجمال السفلي L'Esthétique d'en bas[1].

فأما الأول فقصد به الجماليات الفلسفية القديمة ذات النظرة الميتافيزيقية، وأما الثاني فهو عبارة عن رد فعل مضاد لعلم الجمال العلوي، وهو بذلك يخضع الأستطيقا للدراسة التجريبية.

ورغم ظهور الدراسات التجريبية السيكولوجية في ميدان الأستطيقا؛ فإننا نجد الفلاسفة والدارسين يحتفظون بالمضمون الأستطيقي لدى كل من بومجارتن، وكانط، وهيغل، فقد رأى جورج سانتيانا (George Santyana 1863 – 1953) أن كانط قد استخدم لفظة الأستطيقا " ليدل بها على نظريته في الزمان والمكان بوصفهما صورتي الإدراك بأسره.."[2].

إن الانتقال من التجسيم إلى التجريد لإظهار أصل الأشياء بعد تجريدها. ومن خلالها يتحول المشاهد السلبي إلى متذوق إيجابي في مشاركته الجمالية والنقدية للعمل الفني. لما لها من موسيقى داخلية يتعاطف معها المتلقي. وهكذا ظهرت فنون جديدة بتقنية جديدة أضافت وولدت أشكالا فنية جديدة. وبالتالي أفكار جمالية تولدت عنها مكونة نظريات علمية جديدة. لبناء علم جمال مؤسس يستوعب الحضارة المعاصرة.

1- هنري برغسون (1859-1941):

يربط الجمال بالديمومة النفسية بحيث أن الجمال تجلي الجميل في الفن والفن عنده علاقة الدافع الفني

[1]- شارل لالو. مبادئ علم الجمال، ترجمة: مصطفى ماهر. مراجعة يوسف مراد، دار أحياء التراث العربي، 1959، ص 22 .

[2]- جورج سانتيانا. الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال. ترجمة محمد مصطفى بدوي. مراجعة: زكي نجيب محمود، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، دون تاريخ، ص 42.

بالإدراك الحسي. والحدس هو الطريقة المناسبة للحصول على المعرفة الخالصة بعالم الديمومة. الذي يعتبر النشاط الفني أحد تجلياته. حيث يقول" الفن إدراك حسي خالص." إنه حالة من التوحد مع الموضوع الذي يدركه المرء ويريد أن يتفهمه[1]. ويبالغ برغسون في النزعة الروحية ويهمل عنصر المادة فيقول "الفن". وذلك ربط بين الجمال والروح. إذ أن المنطق يخالف الحدس. لأن المنطق مرتبط بالعقل وهو لا يستطيع فهم معطيات الحدس. وكأنه يريد أن يقول للحدس منطق لا يفهمه العقل (المنطق) "فالجمال والقبح ليسا من الكيفيات المتعلقة من خلال هذه الأعمال"[2]. نفهم من ذلك أن الجميل هو انكشاف للروح عن طريق الحدس، فالجمال عنده هو كل ما يبعث الحياة فينا أو الشعور يبث الحياة في تلك الصور الجميلة في نفس هذا الاتجاه، إذ "أن كل شعور ذاكرة هو بقاء الماضي في الحاضر، وتجمعه فيه... ولا يكون شعور بدون شيء من الانتباه إلى الحياة"[3] فالشعور والذاكرة والصورة هي أساس اشتغال المسرح و خاصة مسرح الصورة ويرى كروتشه أن الحدس المبدع هو الذي يوصلنا إلى تذوق الجمال حيث يقول "إذا كان الحدس متسقا بالكفاءة فستكون النتيجة المترتبة عليه هي الجمال، ويوجد الجمال أكثر في المواقف والموضوعات المركبة لا البسيطة، لأنه يكون فيها أكثر وضوحا ومعنى ذلك أن المتلقي يشعر بالجمال حينما يتلقى مزيجا من الصور المركبة. وتبعث فيه شعورا يبعث الحياة في ذلك الصور. ولكن إذا كان علم الجمال كما يرى كروتشه يقوم على المواقف المركبة لا البساطة وهي ما تتذوقه الروح كما يرى برغسون والتركيب يكون بين الذات والموضوع فكيف تتصور الفينومينولوجيا الجمال؟

2- الفينومينولوجيا :

أ. الفينومينولوجيا* وعلم الجمال:

حاول الفينومينولوجيون الطرح بطرحهم للجمال أخذ طابع خاص بحيث ربط الذات بالموضوع، وذلك من خلال تصور جديد للجمال على أنه مرتبط بالأعمال الفنية خاصة أن الفينومينولوجيين قد أكدوا بدورهم

[1] - شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، م س، ص 120.

[2] - م.ن ، ص118.

[3] - ينظر : هنري برغسون، الطاقة الرّوحية، تر : د.سامي الدروبي، ط2، 1964، دمشق، ص 5- 6

* الفينومينولوجيا : اتجاه فلسفي ظهر في القرن العشرين بألمانيا ،ويرجع تأسيس تصوراته المنهجية والمعرفية إلى إدموند هوسرل 1938-1859) Edmund Husserl). وتنطلق الفينومينولوجيا من المبدأ القائل (الرجوع إلى الأشياء ذاتها) لكونها تنشغل بماهية الموضوع وإدراكه سبيلا إلى الوصول إلى فينومينولوجيا متعالية، تكون قادرة على إدراك قصدية الوعي ونسقه المعرفي في العالم.

على استقلالية العمل الفني من خلال حركة النقد الفني التي ظهرت منذ القرن التاسع عشرة[1]. ويمكن أن نأخذ نماذج عن الجمال في المفهوم الفينومينولوجى المعاصر مع:

- **إدموند هوسرل (1859–1938)**

يرى هوسرل أن الجمال هو "رؤية القصد أو الدلالة التي يطرحها العمل الفني ذاته"[2] فماذا يقصد بذلك وما موقفه من الجمال؟ في البداية فإن هوسرل حاول أن يحل مشكلة العلاقة بين الفني والجميل من خلال تجاوز ثنائية الذات والموضوع. أي من خلال تجاوز النزعتين العقلانية والتجريبية معا، فالجمال عنده علاقة بين ذات مدركة للجميل وموضوع مدرك (أو جميل) والقصدية التى تربط بين الذات nomen والموضوع phenomen هي الجمال فكيف يمكن أن نفهم ذلك ؟ أن القصدية من القصد إلى الفعل أو الترك ومع وعى الأسباب الدافعة إليها، ويكون بذلك الجمال علاقة بين الذات الوعى الموضوع ويسانده في ذلك هيدغر في كون الجمال ربط بين الذات والموضوع أو هو لحظة استكشاف أو تكشف الوجود كما يتجلى في العمل الفني لذلك فإن حضور ما يعرض يتحقق ويجد اكتماله في عرضه. وهذا هو السبب الذي دفع بـ"غادامير" إلى التمسك بالدلالة الجوهرية لهذا التداخل بين الوجود الأصلي والوجود المعاد إنتاجه، وكذا الأولوية المنهجية التي نسبها للفنون الأدائية، لأنها هي فقط ما يسمح لنا بفهم هذا التحقق والاكتمال في الفنون التشكيلة"[3] فالأدائية مثل التي نجدها في عروض الرقص الدرامي يتجمع في تشكيلاتها التكشف و إعادة الإنتاج فالأداء وحده الذي يضع كل ما هو محتوى في المسرحية تحت الضوء. وبالتالي فإن كل عرض حدث، ولكنه ليس حدثاً متعارضاً مع العمل أو مصاحباً له كعنصر مستقل عنه، بل إن العمل ذاته الذي يحدث في حادث الأداء. ولهذا، فإن مناسبية الأداء هي ما يجعل العمل الفني يتحدث ويفصح عن مضامينه. فقد يجتهد مخرج المسرحية في إبراز قدرته على فهم واستغلال المناسبة، ولكنه مع ذلك يتصرف وفقاً لتعليمات المؤلف الذي يعد عمله، بهذا المعنى، بمثابة توجيهات لتحقق المسرحية"[4].

- **موريس ميرلو بونتي (1908–1969)**

ترتكز فلسفة ميرلوبونتي على المرئي وكشف دلالاته الوجودية وفق رؤية فينومينولوجية، تحقق الحضور في

---

[1] – شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، م س ، ص 120 .

2 – م ن، ص 119.

[3] – غادمير، هانز جورج، الحقيقة والمنهج، تر: حسن ناظم و علي حاكم صالح، بيروت، ط1، 2007، ص 216.

[4] – غادامير، م س ، ص 228.

العالم الذي يرى أن الجمال هو سبيل تغيير العالم وتحويله إلى لوحات فنية بحيث أن الفنان كما قال بول فاليري نقلا عن ميرلوبونتي هو الذي "يأخذ جسده معه" لذلك يرى في فهم أنطولوجية المرئي شرط الجسد، في قوله: "جسدي المتحرك ينتمي إلى العالم المرئي وهو جزء منه ولذلك أنا أقدر على توجيهه داخل المرئي. وفضلا عن ذلك فإنه من الحقيقي أيضا أن الرؤية منوطة بالحركة إذ نحن لا نرى إلا ما ننظر إليه"[1]. الجمال في فلسفته الاستطيقية وسيلة لتغيير العالم من خلال الفن وأن الجمال تجلّي برز من خلال الإبداع الفني، وأن تنفيذه لعمله الفني يقول في ذلك ميرلوبونتي "أن الفنان هو الرجل الذي يثبت على اللوحة واضحا بين يدي أكثر الناس إنسانية ذلك المشهد الطبيعي الذي هم منه بمثابة جزء متكامل، وإن كانوا مع ذلك بعيدين كل البعد عن أن يروه..."[2]. وقد اهتم ميرلوبونتي بعنصر الإحالة أو العلاقة المتبادلة بين الفنان والعالم، واهتم كذلك بدور الأسلوب حيث أن للفن لغة وأسلوب" فالجمال واقع بين ذات وموضوع بين ويتجلى ذلك في الفن حيث يكون الجسد خلال الفن "ينظر وينظر إليه"[3] أي يكون ذات وموضوع فالفنان في إدراك الجمال ينظر إلى العالم الخارجي (اللوحة الفنية) وينظر إلى ذاته.

- **رومان إنغاردن (1893-1970 Roman Ingarden)** :

تميز رومان إنغاردن عن غيره من الفينومينولوجيين الأوائل بتطبيق المنهج الفينومنولوجى في الحقل الفني والجمالي، إلى درجة أنه استطاع أن ينتج أعمالا في هذا الحقل، بحيث أصبحت تكتسي أهمية كبيرة في الدراسات الفنية والجمالية المعاصرة. انزاحت زاوية (إنغاردن) إلى إعادة إنتاج المنجز الجمالي وقصدية الوعي لمبدعه، بمعنى أنه متوجه إلى المشاهد (المتلقي). وبالتالي يمكن معايشته على مستوى الوعي والشعور، فيتحول المنجز إلى شيء ملموس يساهم المشاهد في إبداعه من خلال الاشتراك بالعمليات الواعية التي قدمها الفنان صاحب المنجز، حيث " يصبح المنجز مشروعاً دلالياً وجماليا من خلال المتابعة والمشاهدة النشطة التي تملأ ما فيه من فراغات"[4] وضمن هذا السياق يعتقد أنه يتعين على المتلقي أن يتخذ موقفا جماليا تجاه المظاهر المرئية أو المصورة على اعتبار أن الجانب الذاتي الممثل في المتلقي، شرط أساسي حتى أو تتجلى الإمكانات التي يتضمنها

---

[1] – موريس ميرلوبونتي، العين والفكر، تعريب عبد العزيز العيادي، ضمن كتاب إطلالات على الجماليات بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين، إشراف وتنسيق: رشيدة التريكي بالتعاون مع منيرة بن مصطفى، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة، تونس 2010، ص 21.

[2]-Maurice Merleau Ponty, Phénoménologie de la perception, N .R.F, Paris,1964, P 404-405.

[3] – م ن ص 408.

[4] – الرويلي ميجان، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002،ص 214.

الموضوع القصدي الجمالي. لهذا السبب فإن الموضوع الجمالي كموضوع قصدي يكون نتاجا للتفاعل بين المرسل (الفنان المبدع) عبر العمل الفني (قصد الفنان) والقصد المستقبل (قصد المدرك أو المتلقي). وهكذا، فإن الموضوع الجمالي يكون بمثابة حلقة الاتصال الفعلية بين المدرك والفنان، أما العمل الفني فهو أداة هذا الاتصال"[1]

ويمكنا القول مما سبق، إن "رومان إنغاردن" حينما أقام فلسفته على فينومينولوجية العمل الفني والجمالي كان قد أشار إلى مسألة في غاية الأهمية تتعلق بطبيعة هذا العمل بالنظر إلى التجربة أو الخبرة الفنية والجمالية.

[1]- -توفيق سعيد، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1 ، 1992، ص 338.

رابعا: علم الجمال والقيمة الجمالية.

1- علم الجمال:

شكّل القرن 18م منعرجا أستطيقيا، أستقل الفكر الجمالي من الجمالية من جهة، ومن جهة أخرى تحرر المبدع بميلاد علم الجمال، أو علم للجميل كما سنراه عند بومجارتن Baumgarten. ففي ".. محاورات أفلاطون مادة وفيرة في محاولة إدراك الجمال وفهم طبيعته.."[1]، إلا أننا لا نجد ما يؤكد وجود علم الجمال، كعلم مستقل يُعنى بدراسة الجميل وما يرتبط به (دون الخير والشر..)، وفي هذا الإطار أورد "عبد الرحمن بدوي" أن أرسطو ".. لم يضع نظرية في الجمال وإنما اقتصر فقط على إعطاء فكرة عن الفن، وفرق كبير بين فكرة الجمال وبين نظرية الفن.."[2].

والحقيقة أننا حينما نتأمل فيما كتبه هؤلاء الفلاسفة القدامى نُقر ".. أن الإغريق قد عرفوا الجميل The Beautiful بصورة أو بأخرى، ولكنهم لم يعرفوا الأستطيقيThe Esthetic، أو هم - بعبارة أدق – قد عرفوا لفظة الجميل ولم يعرفوا لفظة الأستطيقي .."[3].

ويبقى التواصل حاصلا بين الإغريق والعصور التي جاءت من بعدهم، ذلك أنهم كانوا قد وضعوا بعض الأسس النظرية في مجالات الفن خصوصا (المسرح، المأساة، الملهاة ..) ولعل الشيء الملفت للانتباه هو أن لفظة Esthesis، والتي تعني الإدراك الحسي، لم تكن قادرة على تحمل معنى آخر دون هذا في عهد الإغريق، لكن مع مرور الزمن خرجت هذه اللفظة من معناها الأول (الإدراك الحسي) إلى معنى آخر هو علم الجمال.

فقد أجمع الباحثون والدارسون على أن ألكسندر غوتليب بومجارتن Boumgarten Alexander Gottlieb) (1714-1762 هو من جاء بمصطلح Esthétique استطيقا، للدلالة على علم الجمال عام1750* وذلك في كتابه Les médiations philosophiques ، " وهذا المفهوم تخصص يدرس

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية..، م س، ص 13.

[2] - م. ن، ص 13، نقلا عن عبد الرحمن بدوي. أرسطو خلاصة الفكر الأوروبي. ط 3، مكتبة النهضة المصرية، 1944، ص 269.

3 - م.ن، ص 14.

* - يرى شارل لالو Charles Lalou أن سنة 1735 هي السنة التي استعمل فيها بومجارتن مصطلح Esthétique للدلالة على علم الجمال، إلا أن معظم الدارسين والفلاسفة المعاصرين لبومجارتن يشيرون إلى أن سنة 1750 هي السنة التي استعمل فيها مصطلح Esthétique ، ولذلك اعتمدنا هذا التاريخ.

مدركاتنا الحسية "[1]، ولقد ذكر أرموندنيفالArmand Nivelle أن كل الكتب التي ألفها بومجارتن قبل 1750، كانت عبارة عن تمهيدات لعلم الجمال Esthétique "[2]، وبالنظر في طروحات بومجارتن حول النظرية الجمالية، نجد أنه قد قسم المعرفة إلى قسمين: " المنطق والأستطيقا، والمنطق هو قسم المعرفة العقلية العليا، والأستطيقا قسم المعرفة الحسية الدنيا، وهي تعبر بآن واحد عن العاطفة والإحساس.. وكمال هذه المعرفة الحسية هو الجمال .."[3]، ومن هنا أصبحت Esthétique عبارة عن علم الجمال، إلا أنه لم يعط اهتماما للجانب التخييلي، بوصفه الوسيلة التي تربط بين مدركاتنا الحسية، وتحولها بعد ذلك إلى جمال*، وهذا الجمال لا يستطيع أن يخرج بنا عن نطاق الطبيعة، لأن مركباته من إنتاج الخيال الثانوي أو الإبداعي. فإذا كان علم الجمال يقوم على المدركات الحسية فإنه لا قيمة للخيال دون هذه المدركات، ومن ثم فلا قيمة لعلم الجمال دون ذاك الخيال.

ولقد ميز "سانتيانا" بين مصطلحي النقد والأستطيقا، فأقر أن الأستطيقا أشمل وأوسع، فقال: ".. لذلك استخدم عصرنا هذا لفظة أكثر تفقها، هي لفظة الأستطيقا (علم الجمال Aesthetics) ومعناها نظرية الإدراك الحسي أو التأثيرية .."[4]، ورأى "سانتيانا" أنه إذا كانت "كلمة" النقد أضيق مما ينبغي، "..فإن لفظة الأستطيقا ذات مدلول أوسع من اللازم يشمل كل ضروب اللذة والألم.. وشتى أبواب الإدراك الحسي « [5].

إن رؤية سانتيانا للجمالية كعلم تمنح عملية الإدراك الحسي المزية الكبرى في معرفة الجمال وتذوقه، فهو يرى أن الإنسان هو المسؤول عن إدراك الجمال في الأشياء والطبيعة، ثم بعد ذلك الإحساس بلذة الجمال.

وإذا انتقلنا إلى بندتو كروتشه (1866-1952) Croce نرى أنه قد صرح بأن بومجارتن، قد " أعطى اسما جديدا لشيء قديم، وهذا الاسم الجديد خال من أية مادة جديدة"[6]، ذلك أن الأساس النظري لهذا الاسم Esthetique يتضمن محتويات ومعارف قديمة كالبلاغة، إضافة إلى اعتماد بومجارتن على بعض الفلاسفة، كأرسطو..

---

[1] - Armand Nivelle . Les théories Esthétiques en Allemagne, de Baumgarten a Kant. Paris (VI). Société d'Edition les belles lettres. 1955. P. 18.

[2]- Armand . op .cit. P. 17.

[3] – نايف بلوز. علم الجمال. دمشق: المطبعة التعاونية. 1980-1981، ص 20.

* – نقصد هنا بصفة أدق الجمال الفني.

[4] – م.ن، ص 42.

[5] – م.ن، ن ص.

[6] - Armand . op. cit. p. 18.

والحقيقة أن ما طرحه "كروتشه" فيما يتعلق بالأستيطيقا لم يكن "بومجارتن" ناكرا له، إذ لا يعقل أن تتم عملية ميلاد علم من العدم، فصحيح –كما رأينا من قبل – أن معنى الأستطيقا كان موجودا لدى الإغريق بدلالته التي تشير إلى الإدراك.

وبهذا حاول "بومجارتن" تحديد مجال الأستطيقا، وقصرها على ما يكتسب بالإدراك الحسي والمعرفة الحسية، دون اعتماد النظرة الميتافيزيقية للجميل، أو ما يسميه "شارل لالو"، "ميتا أستطيقا"[1].وبرجوعنا إلى نتيجة تعليق " كروتشه" على استطيقا "بومجارتن" نجد أن هناك تصورات جديدة حول الجمال، إذ عرفه كروتشه بأنه علم "التعبير"، وأنه علم اللغات العام"، ثم هو الحدس المباشر[2] .فالفن عند "كروتشه" معرفة مباشرة لا تحتاج إلى المعرفة المنطقية والجمال هو العبارة الموفقة، وفي الطرف المقابل للجمال، يوجد القبح، وهو دال على العبارة المخفقة.

والحقيقة أنه، حتى "علم التعبير" "وعلم اللغات"، لدى كروتشه لا يعدوان أن يعتمدا أسس المعرفة الإدراكية، فلا تعبير ولا تواصل لغوي دون عمليات الإدراك المركبة.

إن كل التفسيرات والمقولات التي تناولت علم الجمال لم تخرجه عن كونه يهتم بالمحسوسات، فلقد أورد "ولاديمير ويدلي" Wladimir Weidlé، مصطلح الحساسية الجمالية[3] للدلالة على علم الجمال Esthétique، اعتمادا على ما جاء عند "بومجارتن"، ذلك أننا لا نستطيع أن نبني نظرية استطيقية دون تلقي المدركات الحسية من واقعنا المعيش.

لقد مهد علم الجمال الوضعي، أو التجريبي (تجربة فشنر)، الطريق أمام ما سمّي بالأستطيقا السيكولوجية، كما ظهر ما سمي الأستطيقا السوسيولوجية، التي حاولتتفسير الظاهرة الجمالية في ترابطها مع المجتمع.. كما ظهر ما سمي بعلم الجمال المقارن l'Esthétique comparé، الذي عرفه الفيلسوف الفرنسي "إيتيان سوريو" Etienne Sauriau بأنه ".. تخصص يدرس المقارنة بين الأعمال الفنية، كالرسم، والتصوير، والنحت، والهندسة المعمارية، والشعر، والرقص، والموسيقى، لدى مختلف الشعوب، وفي فترات تاريخية مختلفة أو

[1]– شارل لالو. م س، ص 25.

[2]– بنديتو كروتشه. علم الجمال. تعريب نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، 1963، ص 182.

[3]- Wladimir Weidlé . Biologie et métaphysique de l'art. Deuxième congrès International d'esthétique et de sciences de l'art. Tome II. Paris. 1937. p. 159.

حتى داخل مجموعات اجتماعية متباينة .."[1].إن موضوع القيمة جانب يكتسي الأهمية البالغة في مسألة الحكم الجمالي في النظريات الفكرية التي تناولت مسألة الجمال، من حيث ربطها بالأصل الفلسفي، ثم بالجوانب الفنية والنقدية والجمالية خلال مختلف العهود التي شهدت فيها النظرية الجمالية اكتمالا واستقرارا.

2- القيمة:

إن ارتباط القيمة بالفنون شكّل اهتمام الكثير من الفلاسفة والدارسين عبر العصور؛ لما لها من دور كبير في تحديد طبيعة علاقتنا بالواقع والوجود. ولقد تعددت تعاريف القيمة تبعا لتعدد رؤى الفلاسفة والدارسين الذين اهتموا بها، وتبعا كذلك للمجال الأكسيولوجي[2] الذي يدرس القيمة ذاتها.ومن أبرز التعاريف التي قدمت للقيم، نجد تعريف كلوكهوهن C. kluckhohn، الذي يرى الذي يرى أن القيمة هي التصور Conception شرط تطابقه مع العقل والشعور للمدرك مع وجود الرغبة ضمنيا "[3]. ومنه فقد طرح هذا التعريف حدين لعملية إدراك القيمة هما: الذات المدركة، والموضوع، مما يدعم عملية التقويم في مجال دراسة القيمة.

لعل من بين الآراء الدقيقة في ما ذهب إليه شارل لالو Charles Lalo من تشبيه القيمة بفكرة الطاقة أو فكرة القوة يقول: " أما أن استعار (نيتشة) مفهوم القيمة من الاقتصاديين ونقله إلى الذرائعيين المعاصرين حتى اضطلع هذا المفهوم في مجال التأمل الفلسفي بدور شبيه بدور فكرة الطاقة أو فكرة القوة في العلم الحديث. فالقوة أو الطاقة تقر في أصل كل ظاهرة من الظواهر، "في البدء كانت القوة" ولكن من المتعذر تحديد القوة أو الطاقة ولا مشاهدتها الا من خلال نتائجها، وهذه النتائج هي تلك الظواهر ذاتها[4]، يتبين ان القيمة، لها وجود في ذاتها وهي ظاهرة وتجربة لا تنبني على المشاهدة المباشرة إلا من حيث تأثيرها في نشاط الأفراد والجماعات، وفي تطورها الانطولوجي والتاريخي، والقيمة تكون بذلك استبصار للمنجز الفني وقوة تردده في تحريك ملكة التأمل.

---

[1]- Etienne Sauriau. La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée. Paris: Flammarion. 1969. P.P.26.27

[2] - Axiologie (نظرية القيمة) وهو علم القيمة الأخلاقية، أو القيم المنطقية، أو القيم الجمالية، انظر : - أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، بيروت-باريس، منشورات عويدات،ط2، ص 125.

[3] - أنظر: رمضان الصباغ. الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق. ، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ط 1، 1998، ص 51.

[4]- شارل لالو، الفن والأخلاق – ترجمة : د. عادل العوا، الشركة العربية للصحافة و الطباعة والنشر، دمشق، 1965، ص 120.

3-القيمة الجمالية La Valeur Esthétique

تحتل القيم الجمالية مكانة أساسية في عملية التقويم والحكم الجماليين، ولقد اهتم الفلاسفة وعلماء الجمال بوضع مجموعة من القيم الجمالية، خاصة بعد النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وذلك تأسيسا على ما توصلت إليه الدراسات الجمالية في ميدان الفن، إذ شهدت هذه المرحلة إدخال القبح la laideur، إلى مجال الدراسات الجمالية.

وبالرجوع إلى القيم الجمالية، نجد أن عالم الجمال الفرنسي "إيتيان سوريوEtienne Sauriau" قد أورد، أن هناك عددا كبيرا من القيم الجمالية احتلت ميدان الدراسات الاستطيقية، وقبلها علماء الجمال، في حين حاولوا تقليص عددها، إذ جمعها "ماكس ديسوار Max Dessoir " في ست قيم هي: "الجميل le beau ، الجليل le sublime ، التراجيدي le tragique، الدراماتيكي le dramatique، الهزلي le comique، الطلي gracieux"[1].

أما شارل لالو Charles Lalo فجمعها في تسع مقولات استطيقية أساسية، هي "الجميل le beau، الهائل le Grandiose ، الطلي gracieux، الجليل le sublime، التراجيدي le tragique،الدراماتيكي le dramatique، الناكت le spirituel، الكوميكي (الهزلي) le comique، الفكاهي humoristique .."[2].

وبعد عرض هذه القيم الجمالية، يواصل شارل لالو، في تصنيفها تحت ثلاث درجات هي: درجة الانسجام المحقق، وتشتمل على: الجميل، الهائل، "وتشترك هذه المقولات الاستطيقية الثلاث في افتراضها تحقق الانسجام تحقيقا فعليا، وفي افتراض وجود التناسب السليم بين الأجزاء المختلفة في كل واحد، وتشترك أيضا في افتراض وجود القدر المتزن "[3].

إن نظرة "لالو" إلى القيم الجمالية (التسع) – رغم عمقها – لم تخرج عن الأطر والمرجعيات النظرية لبعض الفنون، كالشعر، والرسم، والمسرح .. الخ، وبالتالي فنتائجها هي رهينة البيئة الفنية الجمالية للطرح النقدي التطبيقي، لهذه الأنواع والأجناس الفنية، ولقد أغفلت هذه النظرة البنية الجمالية لبعض الفنون السمع بصرية. وهي القبح la laideur ففي مرحلة انتقال علم الجمال من المرحلة النظرية إلى المرحلة التطبيقية،

1 - Sauriau. La correspondance des arts. op. cit. P. 35.

[2] – شارل لالو. م س، ص 103.

[3] – م.ن. ص 108.

أدخل القبيح إلى مجال الدراسات الاستطيقية، إذ في "أوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر(1853) نشر" روزنكرانز" Rosenkranz بحثا بعنوان" إستطيقا القبح"The Aesthetic of the ugly"[1].

ومقابل ذلك، رأى بعض الجماليين أنه لا مجال لاعتبار القبح قيمة جمالية، في حين هناك من برأ هذه القيم كلها من علم الجمال، ففي سياق حديث "بندتو كروتشه" عن التصورات الكاذبة في علم الجمال، قال: إن " نظرية التعاطف قد أدخلت في مذاهب علم الجمال سلسلة من التصورات اعتادها الناس، ويكفي أن نعرض لها هنا في لمحة عاجلة لنبرر اعتزامنا أن نبرئ عنها نظريتنا"[2] .

فقد رأى "جورج سانتيانا" "أن جميع القيم، قيم جمالية، بمعنى من المعاني"[3]، إذا كانت القيمة هي: "انعطاف من الذات وميل وجداني نحو شيء بعينه"[4]، ميلا إيجابيا..

3-1 القيم الجمالية الأساسية :

3-1-1 الجميل:

لقد انشغل الفلاسفة منذ القدم بمقولة "الجميل"، فهذا "أفلاطون" Platon يقدم نظرته إلى الجميل من خلال عالم المثل الذي يسمو على الواقع، فرأى أن الجمال في المثال مطلق، مرتبط بالخير، وأن الجمال في الأشياء نسبي، وهي جميلة في ذاتها، ففي "فيدون" يرى أفلاطون أنه " إذا كان هناك جمال آخر، خارج الجمال في ذاته، فليس جميلا، لأي داع آخر، غير مشاركته لذلك الجمال"[5]، وبالتالي " فالجميل هو إشعاع الحقيقة.."[6].

وبانتقالنا إلى أرسطو، نجده قد تحدث عن الجميل من خلال كتابه "فن الشعر" والجمال عنده، هو "..العلاقة بين النظام والعظمة.."[7]، فجمالية الشيء أو الموضوع إنما هي في انتظامه وتناسبه وانسجامه.

---

[1]- عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية ..، م س، ص 58

[2] - بنذيتو كروتشه. م س . ص 113.

[3]- جورج سانتيانا. م س، ص 54.

[4]- ينظر : تصدير زكي نجيب محمود لترجمة كتاب سانتيانا، ص 21.

[5] - دني هويسمان. م س . ص 29.

[6] - Etienne Sauriau . Catégories esthétiques. op .cit. p .10.

[7] - ibid. p 10

رغم أن طروحات الفلاسفة الإغريق للموضوع كانت ميتافيزيقية – كما رأينا حين تحدثنا عن علم الجمال إلا أنها اتخذت من الطبيعة ومن الانسجام الحاصل في الكون* مادة أساسية تحقق بها منظورا جماليا له خصائصه ومواصفاته، هذا المنظور الجمالي ذو المرجعية الطبيعية والكونية يتخذه "أرسطو" لدراسة الفن، فإذا كان "أفلاطون" قد أبعد الشعر والشعراء من "جمهوريته"، فإن "أرسطو" قد رد لهم الاعتبار بأن أعطى أهمية كبيرة للفن بصفة عامة، والشعر والمسرح بصفة خاصة.

وبانتقالنا إلى كانط Kant في ألمانيا، نجد نظرية جمالية متميزة عما كان يطرح من أفكار جمالية، ذلك أن "كانط" درس الجميل في علاقته مع ملكتي الذوق والرغبة، وصرح أن: "الذوق هو ملكة الحكم على الجميل"[1]، ولقد كان "لبومجارتن" و"بيرك"، وغيرهما من دارسي الجمال الفضل في وضع أرضية نظرية ينطلق منها "كانط "[2].

ولقد أورد "أرموندنيفال" في كتابه "النظريات الجمالية في ألمانيا من "بومجارتن" إلى "كانط"، أن "كانط" قد قدم أهم كتاب من كتبه الثلاثة حول علم الجمال سنة 1790، وهو كتاب "نقد الحكم" La critique du jugement" حيث تجمعت فيه الأفكار الجمالية لذلك القرن، بطريقة منسجمة كاملة .."[3]، إذ ينفذ "كانط" هنا إلى عمق تفسير وتحليل الجميل من خلال وضع شروط** أربعة للحكم على الجميل.

3-1-2 الحكم على الجميل :

وتتناول مسألة تحديد الجميل، ضمن أربعة حدود هي :

أ- **اللحظة الأولى: الحكم الذوقي وفقا للكيف والنوعية:** يرى "كانط" في هذه اللحظة، "أن الذوق هو ملكة الحكم على موضوع، أو شكل تمثيلي، دون أي غرض، عن طريق الغبطة (أو الارتياح)، أو عدم الارتياح، والجميل هنا هو موضوع الغبطة"[4].حيث يبدو الحكم حياديا دون أي تحيز، فالفكرة الأساس في

* – يرى أفلاطون، أن ".. العالم آية فنية رائعة الجمال، دقيقة النظام، مترابطة الأجزاء، على تناسق وانسجام تامين .." ينظر: عبده الشمالي. دراسات في تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وآثار رجالها. ط 4، بيروت: دار صادر، 1965، ص 24.

[1]– Kant . op.cit.p.49.

[2]– ينظر: La Grande encyclopédie. Op.cit. p.p.405-406.

[3] -Armand Nivelle .op.cit. p. 12

** – يرى لالو أن هذه العبارات الأربع .. تناقضية لا حل لها في المعرفة السوية لكنها قد تكون ذات حل في اللامعروف. ينظر: لالو. م س، ص 115.

[4] – Kant . op. cit. p.55

في هذه اللحظة الأولى هي ضرورة ولزوم خلو أي موضوع يريد أن يكون جميلا من أي عرض وغاية بشريتين.

ب- **اللحظة الثانية: الحكم الذوقي وفقا للحكم:** يحلل "كانط" هنا، مدى شمولية الأحكام الذوقية الجمالية المشتركة بين الناس، فيقول: " إن الحقيقة التي يكون كل فرد واعيا بها هي أن ما يشعر به من ارتياح، هو ارتياح منزه تماما عن الهوى، وأن كلمة "الجمالي" تتضمن أساسا.. الرضا أو الارتياح لجميع البشر"[1].

ويستعرض "كانط" أحكام الذوق الجمالية لدى الفرد، من حيث ضرورة اتساعها وشمولها الآخرين، قائلا: ".. إنه لا يصدر حكما بالنسبة لنفسه فقط، بل هو يتحدث أيضا بلسان الآخرين، إنه يتحدث هنا عن الجمال"[2]. وبهذا يكون لدينا– في ميدان الحكم الذوقي– نوعان من الحكم، يسميهما "كانط، " ذوق الحواس وذوق التأمل، وتصدر عن الأول أحكام خاصة، وتصدر عن الثاني أحكام ذات مصداقية.."[3].

فالجميل في هذه اللحظة، ".. هو ما يمتع بشكل عام (مشترك) دون حاجة إلى وجود مفهوم عقلي محدد خاص حوله "[4].مثل جمال الفجر والغروب، والضوء والعتمة و هو ما ذهب غليه سانتيانا في قوله: "الجمالي يلغي الرغبة"[5]و الرغبة هنا المصلحة فحيادية الحكم من حيادية الإدراك، فهو تحليق للذات وتعزية للذات.

ت- **اللحظة الثالثة: الحكم الذوقي من حيث الارتباط:** وتعرف بالنسبة، يرى فيها "كانط" على أن الحكم الذوقي حكم غائي، هذه الغائية (أو الغرض) تختص بطبيعة الموضوع أو الشيء من حيث البنية الداخلية، دون الاكتراث لغاية أخرى، (منفعة مادية، مصلحة، مفهوم عقلي ..)، ويكون الجمال هنا، ".. صورة لغائية الشيء، مستبانة فيه دون تمثل لغايته"[6]. فهو موضوع رضى حيادي في انتفاء المنفعة

---

[1]- شاكر عبد الحميد. م.س، ص 96.

[2]- م.ن، الصفحة نفسها.

[3]- نفسه، ص 97.

[4]- نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- إ. نوكس، النظريات الجمالية، كانط- هيجل- شوبنهاور ، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، 1985، ص 53.

[6]- دني هويسمان. م س، ص 60.

وهوى الذات، فهو تعبير عن قصدية لا قصد فيها دون تدخل أي فكرة تصورية وهو مدخل لنقد الحكم الجمالي، و هناك نوعان من الجمال: الأول حرّ والثاني لاحق، فالأول "لا يفترض تصورا مسبقا عمّا يجب أن يكون عليه الموضوع"[1]، أما الثاني اللاحق حيث "الجمال المجرد من كل معنى مقابل الهام الذي ينفي عنه كل نقاء وحرية"[2] فانتفاء القصدية يعني انتفاء الوعي الجمالي الذي يمتد إلى تفسير الواقع بحكم التجربة الجمالية، فهي إذن شكلية متطرّفة واستبعاد للقيمة الجمالية.

ث- **اللحظة الرابعة: الحكم الذوقي بحسب الجهة الخاصة بالارتياح:** يركز "كانط" فيها على الحكم الذوقي، فالتعرف على الجميل لا يحتاج إلى المفهوم العقلي، أو المعرفة العقلية، فالارتياح واللذة الجماليين يتحققان دون مفهوم عقلي. وبهذا يكون الجميل هنا، هو موضوع للإشباع أو الارتياح، يتم التعرف عليه دون أي مفهوم عقلي.."[3].

لقد نفذ هذا الطرح "الكانطي" في "نقد الحكم" سنة 1790، إلى عمق بنية القيمة الجمالية، من حيث أنه حلل أجزاء الجميل ثم أعاد تركيبها، إضافة إلى تناوله للجليل، والتفريق بينه وبين الجميل.

أما فيما يخص هيغل Hegel، فإننا نجد نقلة نوعية أخرى في تفسير وتحليل القيمة الجمالية، وذلك في كتابه "علم الجمال"، فقد وضع في الجزء الأول الخطوط العريضة لدراسته الجمالية، فبين أنه سيدرس ".. الجمال الفني.. دون الجمال الطبيعي..، ذلك أن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي، لأنه نتاج الفكر.."[4]. والجميل عند "هيغل" ".. هو ما يعبر عنه داخل الفن، بصفته إبداع الفكر، فالمواضيع الجميلة هي هي في تنوع لا متناهي في ميدان الفن.."[5].

ويستعرض "هيغل " تعريف "هيرت" (Hirt 1759-1836) للجميل، بأنه "الكمال الذي يبلغه شيء مرئي، مسموع، أو متخيل" [6].

---

[1]- ينظر: إ. نوكس، النظريات الجمالية، م س ، ص 62-63

[2]- ينظر : م ن ، ص 65

[3]- شاكر عبد الحميد. م س، ص 100 – بتصرف.

[2] - G.W.F. Hegel. Esthétique. Traduction S. Tankelivitch. Flamarion. Paris: 1979, p.p 9-10

[5]- Ibid. p.11.

[6]- Ibid . p.78.

ويعلق "هيغل" على تعريف "هيرت" قائلا: "إن تعريف "هيرت" للجميل، لا يمكننا من تشكيل فكرة دقيقة (واضحة) عما هو جميل داخل الفن، ولا حتى عن محتوى الجميل بصفة عامة، فتعريفه هذا، ليس إلا تعريفا شكليا محضا، يحمل جزء من الحقيقة، إلا أنها مجردة.."[1].

والحقيقة أن "هيغل"، قد برّز دور الفنون كلها عبر مرحلتها من خلال إعطاء المزية الكبرى للجمال الفني على حساب الجمال الطبيعي.

وبانتقالنا إلى بنديتو كروتشه الإيطالي (1866-1952)، نجد طرحا جماليا متميزا، بإعلانه أن الفن عبارة عن حدس، والجميل هو "العبارة الموفقة.." وللقيمة الجمالية قطبين، أحدهما إيجابي هو اللذة، وسلبي هو الألم.. فإذا كان كل منها "قيمة" فكل منها يقابله عكس القيمة.."[2].

ولقد صرح كروتشه، بأن عملية الإنتاج الجمالي لا تكتمل إلا بمراحل أربع هي:[3]

أ – الانطباعات.

ب – التعبير، أو التركيب الفكري الجمالي.

ج– المرافق.. أو اللذة الجمالية.

د – تحويل الواقعة الجمالية إلى حادث "فيزيقي" (كالأصوات والنبرات، والحركات، وتراكيب الألوان، والخطوط..). واكتمال هذه المراحل يؤدي حسب كروتشه إلى إتمام العملية التعبيرية.

والحقيقة أن هذه المراحل الأربع، السابقة الذكر، خاضعة في بنيتها وتركيبها إلى طبيعة المعرفة الحدسية التي يتبناها "كروتشه"، فإذا كانت العملية التعبيرية الجمالية، قد اكتملت فإن هناك طرفا آخر في عملية إدراك هذه العملية، وهو الجمهور المتذوق أو المتلقي، ضف إلى ذلك طبيعة التجربة الشعورية الجمالية، التي تختلف من شخص إلى شخص، ومن ثقافة إلى ثقافة، ومن حضارة إلى حضارة، مما يؤسس لمجموعة من التعبيرات المتعددة المختلفة.

[1]- G.W.F. Hegel. Op.cit .p. 79.

[2]- بنديتو كروتشه. م س، ص 102 وما بعدها.

[3]- م.ن، ص 123.

وإذا انتقلنا إلى "جورج سانتيانا"* (1863-1953)، فنجده قد انفرد بنظريته في اللذة الجمالية، إذ جعل لب المشكلة الجمالية في إحساسنا بالجمال، وهذا الإحساس، ".. عبارة عن حركة عاطفية في الروح، وشعور بالفرح والطمأنينة، إنه هزة انفعالية، وحكم ولذة خالصة "[1]، وبهذا المنظور تكون الأشياء في الطبيعة هي التي تفسر نفسها جماليا، وبهذا يرى "سانتيانا" أن الجمال "قيمة إيجابية نابعة، من طبيعة الشيء، خلعنا عليها وجودا موضوعيا، أو في لغة أقل تخصصا، الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته"[2]، لكن هذه اللذة مختلفة من شيء إلى شيء، أو من فن إلى فن، ودرجة الشعور بالنشوة وبتلك اللذة، تختلفان من وسيط فني إلى آخر، فطريقة تلقي الجمال من الموسيقى، تختلف عنها في الرسم، أو النحت.. وطريقة تلقي الجمال من المسرح أو الشعر.

وضع "جورج سانتيانا"، أسسا أربعة، للإدراك الجمالي، نوجزها كالتالي:

1- إنه "قيمة"، فهو انعطاف من الذات وميل وجداني، نحو شيء بعينه.
2- وهو إحساس "إيجابي"، لأنه منصب على الشيء الحسن الماثل أمام الشخص المدرك.
3- وهو "مباشر"، أي أن يتلامس الشخص والشيء وأن يكونا على صلة في لحظة الإدراك ذاتها.
4- وهو إخراج للنشوة الذاتية إخراجا يدمجها في عناصر الشيء وكأنها جزء من طبيعته[3].

وفي السياق نفسه يطرح "سانتيانا" نجد نزعات تأثرية لدى بعض الجماليين، فتعريف الجميل عند "ماريو بيلو" Mario Pilo، "هو ما يعجب حواسنا، وفكرنا..."[4] يقترب من تعريف "سانتيانا"، كما نجد نزعة تأثرية أخرى لدى "روكس" حين يعرف "الجمال بأنه عبارة عن شيء مقدس، والمهم هو الإحساس به، ثم بعد ذلك فهمه..."[5]، إذ الفهم هنا خاصية مصاحبة لاكتمال الإدراك الجمالي الصحيح، فلا يكفي الإحساس وحده دون الفهم، والتأكد من أن المدرك الجمالي، هو جميل فعلا، فتنوع المدارس والوسائط الفنية – كما ذكرنا من قبل – قد أدى إلى تنوع الطروحات النظرية الجمالية، فما هو جميل لدى المدرسة السريالية، قد يعتبر غير

* – من أنصار المدرسة الطبيعية.

1 – جورج سانتيانا. م س، ص 282.

2 – م.ن، ن ص.

3 – ينظر: تصدير كتاب "سانتيانا"، للدكتور زكي نجيب محمود، ص 21.

2- Mario Pilo. La psychologie du beau et de l'art. Traduit de l'Italien par Auguste Dietrich. Paris: Ancienne libraire Germes Bailliere .1895.p. 5.

5- J. Roux . op. cit .p.13

جميل لدى المدرسة الواقعية، وما هو جميل في فن الشعر (الكلمة)، قد لا يصلح لأن يكون جميلا في فن الرسم (الريشة أو الفرشاة)، ذلك أن لكل حامل للقيمة الجمالية بنية تختص به دون غيره..

وفي طرح آخر، يتحدث "روكس" عن خاصية الجمال المكتسبة، قائلا: "ليس الجمال موهبة وراثية فقط، بل هو خاصية مكتسبة"[1].

ويرى "روكس" – حين يتحدث عن جماليات جسم الإنسان – أن ".. الكمال الخارجي في جسم الإنسان، عبارة عن دليل مرئي للكمال الداخلي لهذا الجسم .. والإحساس بجمالية الجسم البشري، المحكومة بالحب، ما هي في الحقيقة إلا هيجان جنسي..."[2].

وفي سياق طرح "سانتيانا"، نجد نزعة انفعالية لدى "لوريلا" Laurila حين يعرف الجميل بأنه، ".. كل ما يقدم لنا لذة مباشرة.. بطريقة تثير انفعالنا.."[3].

وإذا انتقلنا إلى" شارل لالو" فإننا نجده يقدم طرحا لقيمة الجميل من خلال تحليله للانسجام، إذ يقسمه إلى ثلاثة أنواع:

1 – درجة الانسجام المحقق، ويشمل (الجميل، الهائل، الطلي).

2 – درجة الانسجام المطلوب، (الرائع أو الجليل، التراجيكي، الدراماتيكي).

3 – درجة الانسجام المنعدم (الناكت، الكوميكي، الفكاهي)[4].

فالجميل هنا لدى "لالو" قيمة تلتقي مع قيمتي الهائل والطلي، ليتحقق الانسجام المتحقق، والجميل – أيضا – "... هو الانسجام يحس به العقل ويقدره الذوق، وهو الذي يبلغ بدون مشقة أكبر قدرا من المفعول بأقل قدر من الوسائل ..."[5].

إن هذا التقسيم للجميل، لم يطرح جديدا، من حيث البنية، فما دام الجميل جميلا، فهو منسجم، إن تحدثنا عن خاصية الانسجام، وما دام الهائل، جميلا، فهو منسجم، إن تحدثنا عن خاصية الانسجام أيضا،

[1]- J. Roux .op. cit, p. 25.
[2]- ibid . p.p.74 .77.
[3]- K.S Laurila . op. Cit . p.235.

[4]- لالو. م س، ص 104.
[5]- م.ن. ص 105.

والأمر نفسه بالنسبة لقيمة الطلي، ولذلك فالانسجام المحقق، كما تحدث عنه " لالو"، موجود قبل الحديث عنه.

ولقد سيطر تفسير الجلال لدى "كانط" على معظم التفسيرات التي قدمها الدارسون فيما بعد، إذ يرى "جورج سانتيانا"، أن الجلال يرتبط بالمطلق، فالحالة النفسية التي تنتابنا أمام منظر النجوم في كثرتها تقترب من الجليل، أكثر من اقترابها من الجميل، على عكس ذلك إن تمت مشاهدة نجم واحد، ".. فالنجم الواحد جميل رقيق ويمكننا أن نقارنه بأعذب الأشياء وأكثرها تواضعا ..."[1].

وينتقل "سانتيانا" إلى المقارنة بين الجمال والجلال، فيرى أن الجمال ينتج عن طريق "...الوحدة الناتجة عن الجمع والشمول.. أما الوحدة عن طريق الاستبعاد والمعارضة، والعزل فهي التي تعطينا الجلال.. ولكلتيهما لذة بلا شك، ولكن لذة الجمال لذة دافئة سلبية عامة، بينما لذة الجلال لذة باردة حادة طاغية. واللذة الأولى توحد بيننا وبين العالم، على حين أن اللذة الثانية تسمو بنا على العالم..."[2].

وفي تفسير حالتي الخوف والرعب اللتين تسيطران علينا، وتمييز الجليل عن غير الجليل، طرح "سانتيانا" تصورا يضبط به جوهر الجلال، كصفة جمالية في الأشياء، فيقول: "إن الإيحاء بالرعب يجعلنا ننكمش في ذواتنا، ثم لا نلبث أن نشعر بأننا في أمان، أو أن لا شيء سيؤثر فينا فيولد هذا فينا حركة عكسية، فنشعر بالانفصال والتحرر، وهو الشعور الذي يتألف منه الجلال في الحقيقة"[3].

وحين مقابلة الجلال مع القبح، ينفي "سانتيانا" صفة القبح عن الجليل، فيقول: ".. إن الجلال هو أقصى درجات الجمال التي يوجد فيها الجمال نشوة في النفس. إنه لذة التأمل حينما نصل إلى درجة من الحدة تبدأ عندها في فقدان موضوعيتها، حيث يتضح أنها كما هي في جوهرها دائما، عاطفة باطنة في الروح، فبينما نجد في الجمال كمال الحياة عن طريق نزولنا وانغماسنا في الموضوع تحديا كاملا.."[4].

وبهذا، فلا ينبغي للدارسين الجماليين أن يفصلوا بين بنية الجميل والجليل، ذلك أن لكل حد من هاتين القيمتين ارتباط بالآخر، إذ لا فهم ولا إدراك للجليل إلا بفهم وإدراك الجميل، داخل السياق الثقافي والحضاري

---

[1]- جورج سانتيانا. م س، ص 129.

[2]- م.ن، ص 251 وما بعدها.

[3]- نفسه، ص 255.

* - نذكر هنا عملية التطهير لدى أرسطو، ونظرية التقمص الوجداني.

[4]- سانتيانا. م س، ص 259.

الذي يحتضن هاتين القيمتين وغيرهما. ويمكن تقديم تعريف للجليل كالآتي: الجليل إحساس وشعور بوجود قوة عظمى تحكم الشيء المدرك.

5- القبيح: Le laid

قوبلت قيمة القبح تأييدا ومعارضة من قبل الدارسين الجماليين، فالقبح عند "هيغل"، "..نسبي، والأشياء القبيحة هي تلك التي تمثل الخصائص المناقضة للحيوية العامة، أو المناقضة كما اعتدنا أن نعده صورة واضحة أو صفة للوجود الحي خاصة بها..."[1]. أما بالنسبة لعالم الجمال الفرنسي "إيتيان سوريو" فيرى أن القبيح يمكن أن يوجد في الفن لعدة أسباب منها:[2]

أ – يمثل القبح.. تحررا من مقاييس الجمال..

ب – وجود القبح (في الفن).. مرتبط بأشياء فيها شر..

ويتبين من هذا الطرح "لسوريو" أن لكل من القبح والجمال في الفن دورا أساسيا يقومان به دون أن يقوم أحد بدور الآخر، وهذا ما يؤيده "فلدمان" Feldman، حين يرى ".. أن القيمة الجمالية للقبيح، هي في معرفة خصائصه الموضوعية، التي تتعارض مع الخصائص الموضوعية للجميل .."[3]، ذلك أن بنية القبيح – في واقع الأمر– هي صورة أخرى لما يمكن أن تكون عليه بنية الجميل بطرح ضدي. هذا الطرح الضّدّي، لدى "فلدمان"، كان كروتشه* قد ناقشه حين ميز بين الجميل والقبيح قائلا: "...يكون القبح مقبولا حين يمكن قهره، أما القبح الذي لا مجال لقهره، مثل ما يثير القرف والغثيان، فيجب أن يستبعد، ثم إن مهمة القبيح، حين يقبل في الفن، هي أن يساعد على تقوية أثر الجميل.. بإنتاج سلسلة من المتضادات تجعل الملائم أقوى أثرا وأخصب متعة "[4].

لأجل ذلك فإن قهرنا للقبيح، بمعنى هل نحكم على شيء ما بأنه قبيح تبعا لتجربتنا الجمالية، أم تبعا لتجربتنا مع القبيح، أم هما معا، الحقيقة أنه لا توجد هناك قواعد أو مبادئ تختص بما هو قبيح، وبالتالي يكون

---

[1]– عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية ..، م س، ص 57.

[2] - Etienne Sauriau . Catégories esthétiques. op.cit. p. 25.

1 -V.Feldman. Structures formelles de la laideur. In: deuxième congrès international d'esthétique. Tome I. op.cit. p.163.

* – يقول كروتشه: يقدم لنا الجميل وحدة في الجمال، بينما يقدم القبح كثرة.. فبينما لا ترى للجمال من درجات. ترى للقبح درجات تتراوح بين القبيح بعض القبح (أي القريب من الجمال) والقبيح جدا". أنظر: كروتشه. م س، ص104.

[4] – كروتشه. م.ن، ص 114.

حكمنا على القبيح عبارة عن انعكاس نوعينا، وموقفنا الجماليين، في شكل عملية إدراكية تقوم على أساس ما تم استحسانه من قبل، يجعلنا نستفسر عن طبيعة وصفة الوعي والموقف الجماليين فهو "احد القيم المرتبطة بالتجربة أو الخبرة الجمالية التي تعد بدورها نتاج التواصل والتفاعل بين الخطاب المسرحي والمتلقي اعتماداً على تفاعله وبيئته الاجتماعية والطبيعية"[1].

فالقبح الذي لا مجال لقهره حينما يكون كثيفا، يفترض أن يوجد ما يقابله من جمال فني، حسب تعبير "هيغل" بحكم الخيال الإبداعي. فقبح المظهر الخارجي لدى الإنسان، يمكن أن يصبح جميلا في الفن، كما يمكن أن يتجه نحو الجميل إن اقترب من القيم الجمالية الأخرى، وأخذ منها كما هو الأمر في التراجيديا، والدراما، والهزل، والضحك، والكاريكاتوري. فقد يصبح المظهر الخارجي القبيح لدى الإنسان ذا قيمة جمالية إن امتزج ببعض هذه القيم السالفة الذكر. وبهذا، تتداخل القيم الجمالية فيما بينها حتى تبدو وكأنها كتلة واحدة متكاملة، وفي هذا السياق، هناك من رأى، ".. أن الجمال والقبح ليسا ضدين من ناحية القيمة.. بل من ناحية الإثارة والتنبيه. فالفرق الموضوعي بينهما لا وجود له. والتجاور الشديد بين الجميل والقبيح يؤدي إلى دينامية الأضداد، والتي يدور عليها كل شيء"[2].

ونتيجة لذلك، يبقى القبيح قبيحا دون الحاجة لأن يصبح حاملا لقيمة أخرى تغير ملامحه ومضمونه، وتدخله ميدانا لا يليق به، ورغم هذا الاختلاف بين المؤيدين والمعارضين للقبيح، فإنه استقر كقيمة جمالية مع مثيلاتها من القيم الجمالية الأخرى، ويمكن تعريف القبيح كالآتي: هو ما افتقد للخصائص والمواصفات التي أجمع عليها ذوق المجتمع.

أ. **التراجيدي: Le Tragique**

تقوم التراجيديا على عملية الصّراع التي تقود إلى حدوث ".. الخوف والرحمة، والشفقة، وهي بذلك تمتاز عن الملهاة التي تقوم على الضحك، إضافة إلى أنها —كما رأى أرسطو- .. تصور البشر أكثر عيوبا (وتصورهم المأساة) أكثر فضائل مما هم في الواقع "[3]، أما "كانط"، فيؤكد "..أن الحياة مأساوية في جوهرها، لأن التناقض بين الحريّة والطبيعة مطلق لا حل له. ويعتبر "هيغل"، المأساوي صفة موضوعية،

[1]- جون ديوي ، الفن خبرة ، تر: زكريا إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة د ط، 2011، ص 86.

[2] - رمضان الصباغ. م س، ص 122. عن: مكاوي عبد الغفار. ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص 73.

[3]- هويسمان. م س، ص 42.

ويسمّيه وضع العالم العام، ذا المضمون الأخلاقي والسياسي. وهو يتحدث عن التأثر الانفعالي الذي يتحول فيه الشأن الاجتماعي إلى عاطفة شخصية، ويتدخل في صلب المأساة.."[1]، ويعرف "شارل لالو" التراجيدي بأنه ".. إيحاء بصراع ضد مصيبة مقدّرة، وهو عراك يقوم به كائن يعتقد أنه حرّ ضد جبرية خارجية لا مفر منها ولا رادّ لها .."[2].

وبالانتقال إلى "جورج سانتيانا"، نجده قد أفرد تحليلا آخر، إذ رأى نجاح التراجيديا مرتبطا بمدى حصول عناصر أساسية هي:[3]

أ. الفهم (الذوق).

ب. المشاركة الوجدانية.

ج. الإحساس الجمالي.

د. المتعة الجمالية.

هـ. الإدراك والمشاركة في الآلام التي نراها.

و. امتزاج الألم بالإثارة.

ز. التخفيف من حدة الموضوع التراجيدي عن طريق الارتباطات السارة.*

ويمكن تعريف التراجيديا بأنها: مشاركة وجدانية، وإحساس جمالي، يمتزج فيه الألم بالإثارة، والشفقة والصراع بغرض إحداث متعة جمالية.

ب. **الهزلي: Le comique**

ظهرت الهزلية لدى اليونان، ".. وأعظم مؤلفي الملاهي من اليونانيين هو "أرستوفانس" Aristo Phanes (450-277 ق.م) ..."[4]، ولم يكن لفن الهزلية قيمة جمالية مثل ما كان للتراجيديا من تلك

---

[1]- نايف بلوز. م س، ص 94.

[2]- لالو. م س، ص 108.

[3]- جورج سانتيانا. م س، ص ص 241-245 .

* - يرى سانتيانا هنا، أننا "... نتخير القصور لمشاهدنا، ونجعل أبطالنا من العملية ذووا الجمال والفضيلة، كما نجعل عواطفهم ومصائرهم موسومة بالنبل وترانا على وجه الإجمال نضفي على الحياة لونا من البهاء، الذي لولاه لفقدت المأساة عمقها...". ينظر: م.ن، ص 245.

[4]- محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط 5، دون تاريخ نشر، ص 163 .

القيمة، ذلك أن السياق الاجتماعي في ذلك الوقت كان يعطي أهمية لما هو بطولي، شجاع، لا يقهر،.. وهذا ليس مكمنه الهزل والاستهزاء.

يرى "أرسطو" أن ".. الهزلي هو القبيح بلا ألم"[1]. ولقد تعددت الآراء ومستويات الفهم والتحليل لفن الهزلية، فقد تناول "كانط" بالنقد ظاهرة ".. الهزلي مبينا أن الضحك فيما ينجم عن حل التناقض حلا مفاجئا في العدم، ففي الهزلية يتم إلغاء التناقض بالتعالي عليه"[2]، ذلك أن ولوج عالم الهزلي يفقدنا السيطرة على الضحك، وعلى تراخي عضلاتنا وأعصابنا، فهدف الهزلية بهذا، يجب أن يكون مضبوطا ومحددا فنيا.

أما "هيغل"* فقد بنى فكرته حول الهزلي من مبدأ الصّراع والتضاد، حيث قال: "إن الفن الهزلي يقوم على مسرة الشخصية الهزلية وتفاؤلها اللانهائي.. وبين أن منشأ الهزلي يرجع إلى التضاد بين الواقع الناجز، ووعي الزمان المتقدم.."[3]، ولقد وضع "لالو" بعض الأسس التي يقوم عليها الهزلي، مثل الضحك، التناقض، الحرية، التهكم.. فقال: ".. يفترض الكوميكي قبل كل شيء في الحركة المضحكة وجود مظاهر حرية متقلبة، ولا عقلية نصححها بتهكم ضحكنا، .. لأننا نكتشف فيها حركة ذاتية خفية قد حلت محل هذه الحرية المدعاة، .. وهذا هو المعنى الدقيق، الكوميكي لانحلال الانسجام..."[4].وتتجسد فيها بشكل واضح مفهوم القبح بمعناه الجمالي من خلال فعل محاكاة الأدنياء من البشر "فان المضحك ليس ألا قسما من القبيح والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء"[5]ومن ذلك نصل إلى أن مفهوم الضحك ينشأ من خلال وجود الظاهرة القبيحة أو الموضوعات المضحكة المنفرة التي تعمل على إثار الضحك والفكاهة والتهكم فينا والتشويه والمفارقة والتناقض وعدم الانسجام الموجود لكن القبح يكون جميلا أستطيقيا إذا أردنا التعبير عن "الجمال الفني" من خلال موضوعات تبدو لنا غير جميلة في عالمنا ، لكن يجب أن يوضع في سياق ومنظومة العمل الفني، ومن هنا أمكن لعلماء الجمال المعاصرين أن يتكلموا عن "أستطيقا القبح" مما يعني أن القبح الطبيعي قد يصبح عنصرا ايجابيا من عناصر الجمال الفني، ويوكد ذلك أيضا "زكريا إبراهيم" من خلال إشارته إلى أن أشد ما في الطبيعة قبحا قد يكتسب في مجال الفن صبغة استطيقية واضحة وهذا ما عبر عنه احد الشعراء بقوله: "إنه ما من

---

[1]- Etienne Sauriau. Vocabulaire d'esthétique. Op.cit. p. 435.

[2]- نايف بلوز، م س، ص 97 وما بعدها.

* - استبعد هيغل الهجاء من الهزلي، وقصر هذا على السخرية.

[3]- نايف بلوز. م س، ص 98.

[4]- لالو. م س، ص 113.

[5]- أرسطو، فن الشعر، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1983، ص 16.

ثعبان قبيح أو وحش مسيخ الخلقة إلا وأستطاع الفن أن يخلق منه صوره جميلة ترتاح لمرآها الأعين"[1] مما حدا ببعض علماء الجمال إلى القولة بأن (وظيفة القبح في الفن) هي موضوع استطيقي جديرا بالدراسة"[2] وهذا ينطبق بالضرورة على المواضيع القبيحة في الأعمال المسرحية التي من شأنها أن تثير في المتلقي مشاعر من قبيل) الرهبة والجزع والحزن أو الاشمئزاز والتقزز أو السخرية والتهكم، فيمكن له أن يدرها بعين جديدة قبل) أن يتجه باتجاه تلك المشاعر لتمكنه من استخراج دلالاتها الجمالية وإيحاءاتها وكيفية تشكلها اعتمادا على خبره وذائقته الجمالية المرتبطة بمرجعيات النص المسرحي، لأن الموضوع الجمالي ينبثق من خلاله أي بمعنى تظهر كيفياته ودلالاته الجمالية المضمرة إبداعيا، مع مراعاة أن العلاقات الغاشمة بين الجميلة والقبيح لا تزال بحاجة إلى فحره من حيث معيار القيمة بعيدا عن نقد الجمالي.

ج.التراجيكوميدي Tragi- Comédy :

السوداء أو" التراجيكوميديا Tragicomedy" هذا النوع من القيمة الجمالية يتميز بطابعه الجروتسكي خير مثال على أستطيقا القبح من خلال انطوائها على مواضيع تتضمن الموت والانتحار والحرب والإرهاب والعنف والجريمة والمخدرات والخيانة والتآمر والجنون والعنصرية والجريمة حيث "تحتل التفاهة والحقارة والخساسة مكان الفخامة والعظمة ومكارم الأخلاق، ونقطة الفصل بين التراجيديا والتراجيكوميدي... (هو) الضحك وأحيانا السخرية في نهاية الأمر.."[3].

ولقد كانت هذه القيمة الجمالية، محل اختلاف بين الدارسين والباحثين الجماليين، إذ رأى "بوالو" (1636-1711) "أن البكاء والضحك خصمان لا يجتمعان.."[4]، إلا أن مضمون هذه القيمة قد يكون قابلا لحمل المضحك، المبكي، في إطار وسائط فنية وأدبية وتكنولوجية.

---

[1]- سانيتانا، جورج. الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال. ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة زكي نجيب محمود، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت، ص 281.

[2]- إبراهيم، زكريا، ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة دط، 1966، ص 49.

[3]- كمال عيد. فلسفة الأدب والفن. تونس: الدار العربية للكتاب، 1978، ص 81.

[4]- نايف بلوز. م س، ص 97.

د.الفكاهة: L'Humeur

يرتبط جوهر الفكاهة بالحالة النفسية، وتميزت عن قيمتي التراجيدي، والهزلي، لكونها قيمة جمالية مستقلة بذاتها، فجوهرها هو الارتباط ، ومدى معايشته لتجربة الفكاهة كعملية فنية. ولقد صنف الباحث الجمالي "إيتيان سوريو" تعاريف الفكاهة في قسمين:

الأول: يعرف الفكاهة من حيث كونها خاصية من خصائص الهزلي، وباعثة على الضحك.

الثاني: يعرف الفكاهة في تمايزها عن الهزلي، من حيث قدرتها على جعلنا نبتسم دون أن نضحك.[1]

وعرف "شارل لالو" الفكاهة "...بأنها عاطفية وجدلية، وحماسية، وباردة، متهاونة، ومازحة، واقعية، وخيالية، فضة، ورقيقة، فوضوية، واجتماعية، أخلاقية، وخارجة عن المجال الأخلاقي .. ميتافيزيقية ومازحة.."[2]، وعرفت بأنها "...تجاوب بين ما هو مضحك، أو غير معقول، أو ما يتميز بصفة التناقض في القول والفعل، والحركة، وبين قدرة الإنسان العقلية على إدراك هذه العناصر، وتقديرها، والتعبير عنها".[3]

ويرى "جلين ويلسون" Glenn Wilson، أن الفكاهة "..إنما تنشأ من مزيج من الدفء والأمن، من ناحية، والعداوة، أو الخوف من ناحية أخرى.. (وهي) تمزج بين الميل إلى الاسترضاء (الابتسام) وبين السيطرة (الضحك)"[4].

لقد اكتفت التعريفات السابقة، بتقديم الخصائص الظاهرية للفكاهة، بالاكتفاء بعملية الوصف، دون تعريف يلج في جوهر وعمق القيمة الجمالية، لذلك فهي غير واضحة.

وينفرد "جورج سانتيانا" بنظرته للفكاهة حين يضع لها مجموعة من الأسس منها[5]:

- ضرورة مزج الضعف بالعاطفة.

---

[1] - Etienne Sauriau. Vocabulaire d'esthétique. op.cit. p.839.

[2]- شارل لالو. م س، ص 114.

[3]- أنيس فريحة، الفكاهة عند العرب، ط 1، بيروت: مكتبة راس، 1962، ص 14.

[4]- جلين ويلسون. سيكولوجية فنون الأداء. ترجمة: شاكر عبد الحميد، مراجعة: محمد عناني، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000، ص 245.

[5]- جورج سانتيانا. م س، ص 270 – بتصرف –

- لا بد أن يوجد في شخصية الرجل الفكاهي ناحية مضحكة، سواء كانت هذه الناحية غرابة الأطوار، أم سلامة الطوية.
- وجود الرجل الفكاهي في موقف متناقض.
- لا يمكن أن نضحك من الشخص الذي نحبه[*].
- الاستجابة الجمالية.
- المشاركة الوجدانية.

وبهذا يمكن اعتبار الفكاهة، ظاهرة نفسية اجتماعية، ذات أهداف فنية، جمالية، ترويحية، خاضعة للمرجعية القيمية والثقافية للمجتمع الذي أنتجها.

وللفكاهة وظائف عاطفية داخل المجتمع، لخصها "زيف" 1984) Ziv) في عناصر هي:[1]

- تخفيف من وطأة المحرمات الاجتماعية – النقد الاجتماعي –
- ترسيخ عضوية الجماعة – الدفاع ضد الخوف والقلق –

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن للفكاهة حدودا وضوابط ينبغي أن تتقيد بها، فما يعتبر مثيرا للفكاهة في مجتمع ما عبر الوسائط الفنية المختلفة، قد لا يعتبر مجالا للفكاهة في مجتمع آخر. ويقودنا هذا التمايز إلى إرجاع نظرنا إلى الطرح الديني "لأبي حامد الغزالي" حين تحدث عن المباح والمحرم في فن الهزلي، بحكم أن الفكاهة (الضحك) من المركبات الجزئية لهذا الفن، ويمكن تعريف الفكاهة كالآتي: الفكاهة هي ما يتناول حياتنا بطريقة نقدية فكاهية ومضحكة.

هـ.الدرامي: Le Dramatique

تحتل الدراما مكانة بارزة بين قيمتي التراجيدي والهزلي، من حيث اعتمادها على بعض الخصائص الفنية للدراما، كالحوار، والعقدة، والصراع، والحل.

".. وكلمة دراما في اليونانية تعني (الحدث) .. وهي تعني أيضا إبراز الأشياء من واقع الحدث وحده، بواسطة حوار يؤديه الممثلون .."[2].

---

[*] – نلاحظ هنا ارتباط الفكاهة بالحب، كما ارتبطت قيمة الجمال بالحب أيضا.

[1] – جلين ويلسون، م س، ص 249 – بتصرف–

[2] –كمال عيد، م س، ص 132.

ويرى "شارل لالو" أن الدراماتيكي ".. لا يهدف إلا إلى إثارتنا انفعاليا، ويود على الدوام أن يكون مؤثرا .. إن الدراما Le Drame تثير فينا إحساسات حيويتنا الشخصية إزاء قلق أو انعطاف ضعيف، وتثير فينا كذلك التضامن الاجتماعي، عن طريق مشاهدة أفراد متكيفين يقاسون من بيئة لم توجد لهم، وليس لأي منهم قدرة على تعديلها"[1].

تستند هذه الرؤية في بنيتها، إلى ما أسماه "لالو" الانسجام المطلوب، وبالتالي تتحول هذه القيمة الجمالية، في تلاقيها بمضمون القيم الجمالية الأخرى، كالجميل، والجليل: ..إلى صفة الوجدانية الممزوجة بأحاسيس الجلال والعظمة. هذا التلاقي بين مضامين القيم الجمالية. إن هذه القيم السابقة الذكر، ليست منفصلة عن بعضها، وليست منفصلة كذلك عن بعض – ما أسميناه القيم الجمالية المصاحبة – القيم الجمالية الأخرى، التي تعتبر مكملة لها وداخلة في تكوينها، من حيث إدراكنا لها، وسنتناول المهم منها كالآتي:

3-2 القيم الجمالية المصاحبة:

3-2-1 اللون:

يعرف اللون على أنه "...تفاعل يحصل بين شكل من الأشكال وبين الأشعة الضوئية، الساقطة عليه..."[2]، ويعرف أيضا بأنه ".. المادة الحساسة التي تشاهدها العين في شكل ذبذبات ضوئية يتم تفسيرها في وعي (مخ) الإنسان ..."[3] .

إن وجود الألوان كقيمة جمالية ، لوحدها غير باعثة على شيء، وما يجعلها نابضة بالحياة والجمال، ومشاركتها في القيم الأخرى الأساسية كالقبيح، والجليل، والتراجيدي، والهزلي،... هو إدراكنا لها ببصرنا، حيث "... يكون هنا المصدر الأساس للجمال هو اللذات البصرية..."[4]، فلا يمكن تصور جمال كامل دون وجود للألوان المتناسقة الخاضعة للترابط السوسيو-ثقافي للمجتمع الذي تجري فيه عملية التذوق اللوني الجمالي.

---

[1]- شارل لالو. م س، ص 275.

[2]- علي شلق. الفن والجمال. ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982. ص 41.

[3] -Etienne Sauriau . op . cit. p.510

[4]- جورج سانتيانا. م س، ص 99.

3-2-2 التناسق:

تكمن القيمة الجمالية للتناسق، في مدى تحققه في الموضوع الجمالي المدرك، فإن كنا قد تحدثنا عن الألوان سابقا، فإن تناسقها وانسجامها هو الذي يعطيها جماليتها ورونقها، ولقد تنبه الفلاسفة قديما لدور التناسق* في إضفاء الجمال على الشيء، إذ في محاورات أفلاطون، وأرسطو، وأفلوطين... تأكيد لذلك.

والتناسق في الجليل موجود ونابع من طبيعة العلاقات التي تؤلفه، كالخوف، والتوتر العصبي والعضلي، والإحساس بالعظمة تجاه الشيء المدرك، ويكون التناسق كذلك في التراجيدي والهزلي ضروريا، من حيث شدة تجانس وتناسق الأحداث والوقائع.

3-3-3 الإيقاع:

ترتبط قيمة الإيقاع بقيمة التناسق، من حيث كون الانسجام داخل ضمن الإيقاع، وقد عرف "سوريو" الإيقاع Rythme بأنه تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد، بصرف النظر عن اختلافها الصوتي.."[1].

ويرى "عز الدين إسماعيل" أن الإيقاع يتكون من سبعة قوانين جمعها كما يلي: "النظام، التغير، التساوي، التوازي، التوازن، التلازم، التكرار..."[2]، ويبدو أن الفنون كلها تعتمد الإيقاع كقيمة جمالية ضرورية لتمتاز به عن غيرها، فالإيقاع في الشعر ضروري، وهو في الموسيقى أساسي، والأمر نفسه ينطبق على الفنون المتبقية، وينطبق كذلك على القيم الجمالية الأساسية السالفة الذكر.

3-3-4 الشّعري:

يرتبط الشّعري كقيمة جمالية مصاحبة، بالصورة الشعرية التي تقوم أساسا على "... اختيار الرمز. (الذي) تدعو إليه ضرورة نفسية، نتيجة نوع من التفكير تمليه الرغبة.. وعلى هذا ترتبط الصورة "بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات.. تجعل القصيدة كلها "صورة " واحدة من طراز خاص.."[3]، وبذلك ترمز قيمة الشعري إلى ما يثير فينا حاستنا الشعرية النفسية، الممزوجة بالعاطفة في لحظة تلقينا لأحد الأعمال

---

* – ينظر قيمة الجميل، ورأي أفلوطين فيه.

[1] – عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية ..، م س، ص 120.

[2] – عز الدين إسماعيل. التفسير النفسي للأدب. ط 4، بيروت: دار العودة. 1981، ص ص 75-76.

[3] – م.ن، ص 75.

الفنية، وبهذا تستوعب القيم الجمالية الأساسية (الجميل، القبيح، الجليل، التراجيدي، الهزلي...) مضمون قيمة الشعري، فلكي يحقق الجميل أثره لدى المتلقي ينبغي أن يكون مشحونا بالشعوري والعاطفي ..، والأمر نفسه حين نتحدث عن الجليل مثلا، من حيث هو حالة فوق الشعورية العادية، يصاحبها الإحساس بالعظمة والقوة التي تقهرنا وتجعلنا نحس بالعجز..، والأمر كذلك بالنسبة للقيم الجمالية الأخرى.

3-3-5 البطولي : L'Héroïque.

ارتبطت هذه القيمة الجمالية المصاحبة، ببعض الفنون كالمسرح، والملحمة، والتراجيديا، وهي في بنيتها دلالة على "... الشجاعة، والسماحة، والإقدام في الأمور العظام، ورباطة الجأش، وصلابة العود، واحتقار الموت..."[1]

لقد رأينا أن القيم الجمالية (أساسية، ومصاحبة) متداخلة فيما بينها، فهي تستوعب بعضها وتستفيد من القيم التي تخدمها، ويمكننا تقديم مجموعات كبيرة من القيم الجمالية تأسيسا على الفنون المعاصرة، كالسينما، وغيرها.

وبهذا، سنتناول في الفصل الموالي الحركة والاشتغال التشكيلي.

[1]- جميل صليبيا. المعجم الفلسفي. بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982، ص 26.

*- ينظر : قيمة الهزلي.

خامسا: جماليات التشكيل الحركي

1- لغة:

الجَمال مص. جمُل و جمِلَ[1] صفة الحُسن في الأخلاق والأشكال[2]، وقال مسعود أيضا: جمّله تجميلا أي الشيء: زيّنه.

أما التشكيل لغةً يعود إلى جذره اللغوي شكّل: تشكيل، على أن معنى الفعل يتصّل بالجانب التصوّري والتمثيلي تشكّل: تصوّر وتمثّل[3] وللجمال علاقة بالشّكل، أما التّشكيل مصدر: شكّل – الشيء: صورة الشيء أي هيئته[4]، وكذا تمثّل: تألّف، وشكل تشكيلا : الهيئة أو المجموعة[5].

يشتغل مصطلح التشكيل بمضامينه الجمالية والتعبيرية عادةً في حقل الفنون الجميلة، وفي فن الفن التشكيلي، وبرزت الفاعل الحضاري للتداخل بين الفنون الآن بعداً واسعاً وحركيا، و تشكل استعارة المصطلح والمفهوم استعارة في الصيغ والأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضرورية والسريعة التحقق، وصارت عملية الأخذ والاستعارة والاكتساب والترحيل والتضافر والتلقي والاستيعاب والتمثّل والتشغيل والدمج من الأمور الماثلة والطبيعية في ظل هذا التقاطع بين مختلف الفنون.

2- اصطلاحا:

الجمال كما يعرفه "جان برتليمي" بأن "الجمال ينتمي إلى الشكل ولكل شكل أصله في حركة ترسمه والشّكل حركة يتم تسجيلها "[6]. أما هربرت ريد" فيعرفه في مؤلفه "معنى الفن" أنه: " الوحدة بين العلاقات الشكلية المتواجدة بين الأشياء التي تدركها حواسنا"[7].

أما التشكيل فيعرّف بأنّه: "... بناء من العلاقات، هذا البناء يجيء مماثلا للبناء الدينامي الخاص بالخبرة البشرية، لهذا يستطيع أن يعبر عنها..."[8].فالتشكيلات الجسدية هي مجموعة من العلاقات الشكلية بين أجساد

---

[1] – مسعود جبران، الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،،1992،ط7 ، ص 281

[2] – م ن، ص 282.

[3] – إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الجزء الأول والثاني، دار الشروق الدولية، القاهرة، 2004، ص493.

[4] – مسعود جبران، م ن، ص 478.

[5] – م ن، ن ص.

[6] – جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر :: أنور عبد العزيز ، المركز القومي للترجمة : ، طنجة، ط 1، 2012 ، ص 513.

[7] – هيربرت ريد. معنى الفن، تر: سامي بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986.ص 37.

[8] –حكيم راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1، 1986، ص 15.

الممثلين وفق بنية تشكيلية تحمل في سياق تكشّفاتها مجموعة من السّمات الجمالية في تشكيل صوري يجسد خطاب العرض المسرحي.

فالمسرح بمثابة مُختَبر تشكيلي وجمالي بامتياز، والجسد جُرم دائم الحركة في فضائه الذي يتسع باتساع الأداء الصوتي والحركي مؤطِّر في هذا المعمل المسرحي الممثّل/الجسد بمدرستين، الأولى نّفسية وفق منهج "ستانسلافسكي" التّي تهدف إلى خلق المعايشة الحقيقية، للشخصية المخطط لها، والأخرى مدرسة التغريب البرشتية التي تقوم على تقنية تصوير الشخصية ومحاولة كشف مكنوناتها وتناقضاتها بعيداً عن الاندماج بها والخروج من الذات ومحاولة تقمّصها.

إن التّعبير عن الحركة يعدّ أساساً مهماً في المسرح وتجسيداً لعلاقة متميّزة بين الخشبة من جهة و مكان العرض والجمهور من جهة أخرى. فالمسرح في الأسلوب التّعبيري بالحركة لا يمكنه أن يتجسّد إلا عبر الحركة الجسدية في إحداثيات المكان أو الزمان. حيث تلعب ثقافة الممثل المسرحية التّشكيلية دوراً رئيسا في أدائه الجسدي بصيغ فنية تتناسب مع متطلبات التغيير وتراعي مقوّمات التّأسيس الجمالي للتشكيلات الجسدية، بل وتسهم ثقافته تلك في جاهزيته كممثل وجودا بالقوة و وجودا بالفعل، أدائيا و معرفيًا و الذي يشكّل دافعيتة للأداء التّشكيلي والجسدي، و بما يسهّل على المخرج معيار المطابقة و الكفاءة التّمثيلية، إسهاما في تلافي أو معالجة الثغرات التشكيلية التي تمثل هنّات العرض ، ولأجل ذلك يستدعي كمال الخطّة الإخراجية التشرّب بمعطيات المقاربات للاتجاهات الإخراجية و الأسلوبية في ضوء النظريات الفلسفية الجديدة وسِمات اشتغالاتها التّقنية و الجمالية التي تتجه إلى الفلسفة التحليلية للفن في ضوء القراءات التأويلية المسبقة و التي تميّزت عن التقليد الجمالي الأوربي بصورة أكثر وضوحا و مغايرة و التي ترفض الطابع الأيديولوجي للتّقليد الأرسطي و الذي دفع بالحركات الطليعية التاريخية في بداية القرن العشرين إلى استخدام توظيف الفن الحداثي[1] بغية جعلها ثقافة احتراف ضمن خصوصية الممثل المسرحي ولتنهض بواقع أدائه الجسدي في تشكيل جمالي ينسجم مع التشكيلات الجسديّة.

و يمكننا القول بأن جمالية التشكيل هي تلك البنية العلائقية التي تحدّد تمَظهُرات الأداء الجسدي بمختلف الصّياغات الفنية الممكنة لأجساد الممثلين على خشبة المسرح و التي تساهم هي الأخرى عبر توظيفها فنياً بفعل تأشير المعطيات الجمالية وربطها بالاشتغال الجمالي لتشكيلات أجساد الممثلين وطرق توظيفها الجمالي، فضلًا عن تصميم علاقات أداء الممثلين وفق معايير جمالية تسهم في النقد الموضوعي لأداء

[1]- ينظر: مارك جمينيز، ما الجمالية، تر : د. شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة : ، بيروت، ط1، 2009، ص128.

التشكيلات الجسدية في العرض المسرحي.

3- التشكيل الحركي :

يعرفه جلال الشرقاوي في كتابه (فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي) بأنه: "وضع عناصر الإخراج ضمن حدود الفضاء المعلن للتعبير المسرحي من خلال انسجام هذه العناصر في مرحلة التكوين الأساسية والتنظيرية للعرض"[1]، فالتشكيل بهذا المعنى يتضمن عنصر الرؤية، إذ تحوّل الشكل بمعناه المجرّد والبسيط والأحادي إلى التشكيل بمعناه المركّب والمعقّد والمتعدد، وتحوّل المضمون بمعناه المباشر والكمّي والقصدي إلى الرؤيا بمعناها العلمي والحلمي والنوعي والقصدي واللاقصدي، على النحو الذي يجيب فيه الفضاء على ما هو بنائي وتصويري للعرض المسرحي، تشكيلا دراميا يحقق إرسالية هذا الخطاب من جمالية التشكيل إلى جمالية التلقي. ويُشار إليه اصطلاحيا بـ (الميزانسين) mise en scène وهو البحث عن طريقة بنائية للخطة الإخراجية التشكيلية في فضاء العرض المسرحي ليعبر عن جماليات خاصة .أو وضع المشهد* على الخشبة بمعنى: تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين البصري مضمون العمل الدرامي وللتشكيل الحركي[2].

وبذلك يسع القول بأن التشكيل الحركي عملية صياغة وترتيب مفردات العرض المتحركة المكونة. للتشكيل الكلي، في ظل بنية علائقية جمالية محكمة ومنسجمة مع تأثيث الفضاء، والخاضعة لسياقات جمالية كالوحدة والتنوع والتوازن والإيقاع والحركة، إثراءً للخطاب المرئي عبر التشكيل البصري المتحرك للمجاميع**[3] وبحسب الرؤية الكلية للتشكيل.

---

[1] – جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، 2002 ، ص 353.

* – يختلف مفهوم المشهد من منظور إلى آخر. فهو يمكن أن يعتبر وحدة زمنية صغرى تتحدد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات. أو يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة .أصل الكلمة من اليونانية Skênê التي تعني الخشبة، أي إن المشهد كان في الأصل مفهوما مكانيا وزمانيا في آن معًا، وقد حافظت اللغة الفرنسية على هذه الثلاثة إذ تُستخدم فيها نفس الكلمة للمشهد Scène وللخشبة Scène، في حين أن بقية اللغات الأوربية، تميز بين هاتين الكلمتين: Bûhne/Auftrit Stage/SceneEscenico/EscenaScenico/Scena. راجع : حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1981، ص 144.

[2]– ينظر : إبراهيم حمادة، م ن، ص 119.

**– المجاميع لغة: تعرف المجاميع " في النحو في العربية على ما يزيد على أثنين، وهي على أنواع (مجموعة، مجموعات، مجاميع، الجماعة أو الطائفة، ينظر : جماعة من كبار اللغوين العرب، المعجم العربي الاساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، د.ت، ص 262.

[3]– ماري إلياس، و حنان قصاب ، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحاَت المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الثانية ، 2006 ص 14.

سادسا: لوحة العرض المسرحي.

اللّوحة هي أحد الأجزاء البنائية التي تواضع عليها المتخصصون في فن المسرح، هذا النوع من التجزيء أو التقطيع التقليدي يشمل النص و العرض بما يهيئ الصورة والمشهدية، من خلال جسد الممثل الذي يحمل إرسالية العرض للمتلقي، وعلاقته بالمجاميع داخل الفضاء المسرحي خاصة في مسرح ما بعد الحداثة.

يُعرّف المعجم المسرحي اللّوحة بأنه: "يختلف مفهوم اللوحة كوحدة تقطيع بنيوية عن مفهوم الفصل والمشهد، لأن الفصل هو وحدة ترتبط ببناء الحدث وبتصاعده، أما اللّوحة فهي مقطع له استقلاليته ويشكل قِطعا مع ما يسبقه ويليه. كذلك فإن تراكب المعنى في تتالي اللّوحات يختلف عنه في تتالي الفصول. واللّوحة وحدة مكانية أيضا. فكما يكون للوحة في الرسم إطارها الخاص، يكون للوحة في المسرح حدودا مكانية تعطيها استقلالية عضوية . هذا المبدأ هو استمرار لتقليد اللّوحة الحيّة Tableau Vivant التي يأخذ الممثلون فيها وضعية سكون تذكر بلوحات أو منحوتات معروفة وتوحي بالموقف المعبّر"[1] و من هنا يتضح وجه التناضح بين اللوحة المسرحية و اللوحة التشكيلية، فالإطار في اللوحة المسرحية هي وحدتها المكانية واقترابها من ماهوية المشهد رغم استقلاليتها العضوية كلوحة حيّة عنه وعن اللوحة التشكيلية و تقاطعهما بما يمكن رصده من العلاقة بين الحركة والمسرح، من خلال الكثير من الدلالات المباشرة وغير المباشرة، وهي بمجملها تشكل تعبير عن الحسّ الفني والقضايا الإنسانية والفكرية، من خلال ملامح بصرية وحركية ومفردات الكتلة والفراغ والظل والنور. وخلق فضاءات رحبة بالإيماء والإيحاء والحركة المبنية على التأثيرات البصرية، وما يتشكل من لوحات مستقلة يمكن أن تكون كل واحدة لوحة فنية كوريغرافية، تضم في انثناءاتها القواعد الثابتة للشكل الفني في التنوع الدائب للأداء التشكيلي والصوتي والحركي للممثل والتنوع للتونات اللونية Le Ton de couleur وأطواله الموجية الممكنة وفق تتابع الأحداث، وتوزيع الكتل والخطوط والتوازن، ومركز الاهتمام في المشهد، التشكيل الدرامي لعناصر العرض المسرحي الإضاءة، المؤثرات الصوتية، المناظر، الملابس، والألوان، و وفق خطة الميزانسين، بطريقة بنائية إنشائية يستطيع المخرج من خلالها تشكيل الصورة الدرامية بالفضاء التخيّلي. والتي تحقق ميزة المسرحة للوحة في العرض المسرحي على قماشة اللوحة التشكيلية.

والتقطيع المشهدي للعرض إلى لوحات، عنصر من عناصر الفرجة المسرحية في عروض فن الخشبة المعاصر أو بما يطلق عليه بـ "الرقص الدرامي" حيث يكون لكل لوحة عنوانها المستقل جنبا إلى اللوحات الأخرى في فكرة عضوية واحدة " تبدو أمام أنظارنا كتجليات عديدة لفكرة واحدة وقانون واحد، وأحيانا

[1] – ماري إلياس، و حنان قصاب، م س، ص14.

يصبح من الضروري الذهاب بالتجريد إلى أبعد حد بغية إيجاد العلاقة"[1]. ما يجعل من المشاهَدة والمشاركة أفعالًا من صميم الاشتغال الجمالي الذي يثمر المنجز المسرحي من خلاله عملًا فنيًا. فالجمهور لم يعُد متلقيا عرضيًا بل تخطّى إلى حد الاشتراك في المحسوس الجمالي.

في المسرح الحديث، يستخدم التقطيع إلى لوحات بأبعاد دلالية وفقا لخطة الإخراجية للتشكيلات الحركية بتقنية "الكولاج" Collage، وخاصة في عروض الرقص الدرامي، حيث الكتابة الرّكحية على" الخشبة بطريقة بنائية إنشائية يستطيع المخرج من خلالها تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين التشكيلية في فضاء المسرح، بمعنى أن " التشكيل الحركي لا بد من ارتباطه بالعمق المرجعي لفلسفة الفن الذي ينعكس بدوره على المنجز الإبداعي للمخرج ويميز أسلوبه في التعامل مع تنظيم الفضاء التشكيلي"[2]، ومن خصائص الكوريغرافيا خلق لوحات منفصلة ، ويتم لصقها لتشكل في مجملها صورة العرض، ومن هنا أصبحت قضية المسرح الراقص –الأولية- هي تحرير هذا الجسد ، الأمر الذي جعله يطرح على المتلقي صيغا فنية لا تعتمد على السّرد القصصي الذي يقوم على التسلسل المنطقي للأحداث ، ولكن اعتمدت هذه الصيغ على تقديم شكل من الكولاج، لنماذج من الأنماط الاجتماعية "[3]ففي التعبير الحركي للجسد يكون الممثل حاملا للإشارات في سياق الحركة الاجتماعية والتي يسميها برتولد برشت بـ" الجستوس"* ، فليس بالضرورة أن تنبني الفكرة على الحَكْي وفق تسلسل زمني وإنما هي تسلسل من الأحاسيس يجسدها التعبير ، لذلك يجب أن ترتبط بكل حركة راقصة أحاسيس تدفع الممثل للحركة ، و تقوم هذه الحركات على سلسلة من الأحاسيس التي تندفع من خلال الحركة بشكل لوحات مختلفة التي تدمج مع بعضها ليكون العرض بشكله الكامل في بعض العروض التي قُدمت لهذه المسرحيات، كانت مفاصل الحدث تنتهي بتجميد وضعية الممثلين بحيث يتم التأكيد على اللوحة بالمعنى التصويري.

[1] – تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب ، ط2، 1990، ص 61.

[2]– عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح، بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، سلسلة إصدارات أكاديمية الفنون في البصرة 1، دار الفنون والآداب، ط.1، لبنان، 2014، ص65.

[3] – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للمثل، أكاديمية الفنون، دراسات و مراجع المسرح، القاهرة، 2002، د ط، ص 33.

*– الجاستوس le gestus مصطلح أدخله "برتولد برشت" و يعني الحركة ذات البعد الاجتماعي، ينظر باتريس بافيس قاموس المسرح، ص ص 152 – 153.

الفصل الأول

الحركة والتشكيل الحركي للجسد

أولا: الحركة وتطورها عبر العصور المسرحية.

ثانيا: الحركة على المسرح.

ثالثا: جمالية الحركة التعبيرية.

رابعا: التشكيل الحركي للجسد في المسرح الحديث.

أولا: الحركة وتطورها عبر العصور المسرحية.

إن الحركة كفن هي نوع من تحقيق التناغم بين الجانب الفسيولوجي والجانب الهارموني الجمالي، فهي فعل إرسالي وإشاري يتأسس من دافع نفسي ونفعي، و الباعث في فن الحركة هي تلك الدافعية للتمثيل وهي بمثابة حالة إنسانية تتجاوز آلية الحركة البسيطة إلى الحركة الشاعرة التي تتجسد على خشبة المسرح باعتمادها على الخيال أولاً، فالممثل دون خيال لن يجسد الفعل المطلوب، هذا الفعل الذي يتضمن حركة الجسد، القائمة على إرشادات المخرج الذي يهندس الحركة هذه، وبهذا يصبح التلقي شاهداً على تميز العملية الإبداعية المقدمة على الخشبة، فأي حركة في المسرح يسبقها حركة تسبق العرض، حيث إن الدافعية في الحركة تكون نابعة من يتأسس على مجموعة من البواعث النفسية التي تمنح الممثل القابلية على التحرك نحو شيء معين لتنفيذ فعل حركي، فالدوافع والمهارات التي تكتسبها الحركة والكلام عادة ما تكون بالدرجة الأولى دوافع عملية نفعية ذات معنى.خاصة إذا تعلقت بالظاهرة المسرحية.

ازدهرت الظواهر المسرحية منذ البدء في بلاد اليونان في القرنين (السادس والخامس ق.م.)، من خلال الطقوس الدينية التي كانت بمثابة محاكاة للآلهة حتى تطورت وازدهرت أبان ازدهار الإمبراطورية الإغريقية التي أخذت فتوحاتها تتسع بشكل كبير وكان لابد لتلك الفتوحات من أن تُمجّدْ في طقوسها عن طريق المحاكاة وتُعبر من خلالها وبها عن مدى ارتباطها الوثيق بتلك الإنجازات إذ كانت محاكاة الأشياء وتقليدها عن طريق الرقص والحركات والإيقاعات دور مهم في تبلور مظاهر التمثيل البدائي، وهو عبارة عن محاكاة لعمليات مثل القنص والصيد التي كان يجسدها مستلهماً إياها من مظاهر الطبيعة و"كان يرقص معبراً برقصه عن انتصاره في المعركة، مبيناً لنا كيف تلصص حتى رأى عدوه، ثم كيف أصطدم به وحاربه يداً بيد، وكيف كان يتفاداه، ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه، كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصحيحة"[1]. وكان هذا الرقص والحركات تسعى لخلق فضاءات كفضاءات الموسيقى "وإذا كان الفضاء هو تلك السموات التي تسبح فيها الحركة، فالحركة هي تلك السماوات التي تسبح فيها الموسيقى. وإن جميع الأشياء إنما تصدر عن الحركة".[2]

وبتطور تلك المظاهر والطقوس واقترابها من الصور الدرامية المسرحية، تطورت الدراما ففي ذلك العصر "كان (الخوريجس Khorégosz) يقوم بتدريب طاقم العمل الفني، ومشتركا أحيانا بالإخراج المسرحي. إذ

[1] – تشيني (شيلدون)، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، م س، ص13.

[2] – كريج، إدوارد كوردن، في الفن المسرحي، ط2، تر: دريني خشبة، المطبعة النموذجية، القاهرة، 1960، ص68.

ينظر: علي، الزبيدي، محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي، المأساة اليونانية، مطابع وزارة التربية والتعليم، ج1 بغداد، 1971، ص12.

الثابت تاريخيا أن قيادة الحركة الدرامية في العروض الإغريقية بعد عام 40.0 ق.م كانت في أيدي مدربين متخصصين أطلق عليهم (تيرانوس Turannos). وهم الذين قاموا بالحركة الدرامية، وإعداد الإخراج في المباريات الشعرية الديثرامبية في أعياد ديونيزوس. كما كان معلم الكورس يشترك هو الآخر بدور في الإشراف على الحركة المسرحية، والموسيقى، والغناء الكورس والذي كان يدعى (خورورديداسكالوس Khorodidaszkalosz)."[1]

لقد سادت هذه الوظائف الدرامية جميعها عهد درامات الإغريقي الدرامي اسكيلوس. وبدأت تظهر أولى صورها على يد "ثيسبس الايكاري"[2] عام 535ق.م. في الاحتفالات التي كانت تقام تمجيداً لـ"ديونيسيوس"، إذ أنجبت تلك الأعياد شعراء تميزوا بالدراما الطقسية أمثال "أسخيلوس"و"سوفوكليس" و"يوربيدس" الذين طوروا وغيروا معنى المظاهر الدرامية في العصر الإغريقي بإضافات عديدة أهمها "الكورس" أو الجوقة والممثل الأول الذي قدمه "ثيسبس"، والممثل الثاني، على يد "أسخيليوس"، والممثل الثالث على يد "سوفوكليس"، بينما "يوربيدس" قد غيّر الموضوعات الإلهية الفوقية إلى إنسانية مقرباً إياها من نفوس البشر إذ أن جميع تلك التحولات التي حصلت في بنية العرض الإغريقي فيما يخص موضوعاته وزيادة عدد شخوصه قد أثر تأثيراً واضحاً في تلك المظاهر الطقسية بشكل عام والحركة وتعدد دوافعها وتنوع صراعاتها بشكل خاص نتيجة لتعدد الشخوص وتوسع دائرة عجلة العلاقات، إذ كانت الحركة لها مهمات أساسية تضطلع بها في بلاد اليونان، لأن التمثيل لديهم "يتألف من فخامة آسرة في الإشارة والحركة"[3]، والحركة واحدة من بين أهم الوسائل التي استخدمها إنسان ذلك العصر في احتفالاته الطقوسية وكانت تعبر أحياناً عن غريزته المجردة المشفوعة بالصور المركبة عن طريق الحركات الإيمائية وهي النزعة التي كانت سائدة من خلال الوسائل التعبيرية لرواية ما حدث من أمور.

---

[1] – كمال الدين عيد، نظرية الحركة في الدراما و الباليه، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، 2007، ص 23.

[2] – ثيسبس الايكاري: ولد في (ايكاريا) وهي إحدى المدن الاتيكية في أوائل القرن السادس ق. م. وذاع صيته عند اعترفت الحكومة الاتيكية بالتمثيل عام 534ق.م. وهو أول من أوجد الممثل في المسرح الديني اليوناني وهو أول شاعر صاغ أساطير الآلهة بشكل حكايات تمثيلية تعتمد على الحوار والأداء ليقدمها هذا الممثل محاكياً الإله نفسه.

ينظر: علي، الزبيدي، محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي، المأساة اليونانية، مطابع وزارة التربية والتعليم، ج1 بغداد، 1971، ص12.

[3] – تشيني (شيلدون)، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، م س، ص ص4-5.

وبسقوط الإمبراطورية الإغريقية على يد الرومان، أخذت تلك المظاهر الطقسية تتغير وفق مفاهيم جديدة مغايرة للمفاهيم المسرحية الإغريقية ، إذ تعامل الدراميون في المسرح الروماني أمثال "بلاوتوس Plautus"[1]مع العرض المسرحي إذ " تم إلغاء القناع تماما. فالممثلون يدخلون إلى المسرح بوجوههم الحقيقية. وانتهى تصميم الأزياء إلى البساطة الشديدة إقحاما للحركة الدرامية عند الممثلين. وانسجاما مع الكم الهائل من درامات الكوميديا التي سادت عصر "بلاوتوس" وزملائه ما بين القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد- استطاع "بلاوتوس" وحده عرض 21 مسرحية من تأليفه"[2] .من خلال النص ذو المضامين المختلفة عن مضامين المسرحيات الإغريقية مما اثر في شكل العرض وأساليب الطرح والمعالجة التي كانت الحركة جزءاً مهما فيها"[3]. فتشابهت الموضوعات في الكوميديا الوسيطة والحديثة[4] وكذلك شخوصها النمطيين، وهذا ما جعلها تقع في فخ التكرار والكلائش الجاهزة وكان من بين أهم العناصر التي شملها هذا التكرار هو عنصر الحركة. وبما أن الشخصيات كانت تتكرر على الدوام في جميع العروض فكان لابد أن يسود هذا التشابه في المواضيع على خلاف ما جرى مع المأساة اليونانية أو حتى ملهاتها[5].

لم تحظ المأساة الرومانية بمثل الحضور في المأساة اليونانية للملهاة اليونانية. إذ أن (سنيكا)[6] كان "لا يراعي بدقة المألوف الإغريقي الذي أعاد (هوراتيوس) صياغته كقاعدة تقضي بعدم إراقة الدماء أو ارتكاب سائر أعمال العنف أمام المشاهدين"[7]. مما دفعهم لاستخدام حركات عنيفة حادة تتناسب مع أهداف ودوافع

[1] – بلاوتوس ولد حوالي عام (254- 184- ق.م) ، كاتب مسرحي هزلي روماني، اقتبس كوميدياته من المسرح اليوناني، وكان لأعماله الأثر الباقي في الأدب الغربي، وضع أربعين أو خمسين تمثيلية هزلية لم يبق لنا منها غير إحدى وعشرين. يراجع : –منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1992، ص 110.

[2] – كمال الدين عيد، م س، ص 27.

[3] – هوايتنغ فرانك، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة للنشر، القاهرة ، 1970، ص39.

[4]– ينظر: تشيني (شيلدون)، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، م س، ص ص110-114.

[5]– سنيكا، نص مسرحية هرقل فوق جبل أويتا، تر: احمد عثمان ،سلسلة من المسرح العالمي، العدد138، (وزارة الإعلام)، الكويت: (مطابع الوزارة) ، 1981، ص95.

[6]– سنيكا: هو (لوكيوسانّايوس) ولد في قرطبة بجنوب أسبانيا فيما بين (4 ق.م.) و (1م) لأسرة ميسورة تنتمي لطبقة الفرسان (رجال الأعمال) الرومانية، وتحتل أعمال سنيكا النثرية مكاناً مرموقاً في كتب التاريخ الفلسفي لأنها تُعد المصدر الرئيس للفكر الرواقي. توفي عام (65م) منتحراً وبإرغام من رجالنيرون الذي اتهمه بتدبير مؤامرة لقتله. للمزيد ينظر: سنيكا، نص مسرحية هرقل فوق جبل أويتا، تر: احمد عثمان ،سلسلة من المسرح العالمي، العدد138، (وزارة الإعلام)، الكويت: (مطابع الوزارة) ، 1981، ص95.

[7]– سنيكا (لوكيوسانايوس)، م ن، ص103.

الشخصيات التي كانوا يقدمونها على الرغم من أن الممثل بشكل خاص والمسرح الروماني بشكل عام كانا يخضعان للعرض المسرحي أكثر من خضوعهما للنص الأدبي بعد أن الممثل هو كتلة من المشاعر ينقل الموضوع عبر أدائه وبواسطة الحركات والإيماءات والإشارات. وهو بذلك يستطيع أن يرتقي بالنص الأدبي ويبرزه عن طريق استخدام طاقاته الإبداعية في الأداء.

إن الحركة ما هي إلا ترجمة للأفكار والدوافع الخاضعة لمتغيرات يستطيع الممثل تبريرها طيلة مدة العرض المسرحي لأن ماالجسد البشري في كل حركاته، وسكناته، واستقامته، وانحناءته... يصبح لغة صامتة في التمثيل الصامت فالجسد هو وسيطه الأوحد في إيصال موضوعاته التمثيلية للجمهور من دون استخدام الحوار ويمكن ان يوظف الرقص والحركات الإيقاعية التي تخدم مسعاه، وهذا ما يسمى بـ((البانتوماىم))"[1] ومن هنا بدأت تتوضح نقطة الخلاف بين المسرح الإغريقي والمسرح الروماني، إذ يُعد جسد الممثل بالنسبة إلى الأول وسيطاً روحياً بين ما يبتغيه وينشده، وبين الآلهة التي يتضرع إليها من اجل الحصول على ما يريد. أما الجسد بالنسبة للثاني فكان وسيطاً مادياً بين الجسد نفسه وبين تلك الأفعال سواء كانت كوميدية هازلة تقدم حركات تخدش الحياء أو مأساوية تتميز بالفضاضة والخشونة وإراقة الدماء.

وبعد سقوط روما في بداية القرن الخامس ق.م. بدأت الأشكال المسرحية تأخذ منحىً مغايراً غير التي كانت عليه لتدخل عصراً وسيطاً هو عصر الكنيسة الذي أهتم باستقطاب المسرح لأجل توظيفه في خدمة قضاياه الدينية، التي تحولت فيما بعد إلى ممارسات دينية أطلق عليها (الدراما الطقسية)، وفي ظل وجود الكنيسة التي سيطرت سيطرة تامة على المسرح وتدخلت حتى في أدق تفاصيله، إذ "كانت تعطي ملاحظات في صميم الحركة وتفرض ان يكون رسمها مسبقاً وأن يخطط لها بوجودها، وبالطريقة التي تناسب الكنيسة لكون العروض الدرامية الطقسية قد انحصر تقديمها في مكان محدد هو المذبح"[2].

وعلى الرغم من محاولات الكُتاب والمخرجين، إلا أن المسرح لم يتطور بشكل ملحوظ، غير أن المسارح في ذلك العصر قد " توسعت قدراتها الاستيعابية للجمهور على الرغم من سوء إيصال الصوت إليهم وهذا مردّه الضوضاء والأصوات المنبعثة من المتفرجين التي كانت تختلط بأصوات الممثلين على الخشبة مما اضطرهم

[1] – يوسف، عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، بغداد: (دار الكتب للطباعة والنشر)، 1988، ص25.

[2] – ينظر: هوايتنغ (فرانك. م)، المدخل إلى الفنون المسرحية، م س، ص ص42-43.

لاستخدام إشارات وإيماءات وحركات مبالغ فيها كي يتابعها المتلقي ويصل مغزاها إليه بشكل واضح ودقيق"[1].

ففي بداية القرن الثامن عشر وبظهور منهج (دِلسارت)[2] الذي عد أن ''قوانين التعبير المسرحي خاضعة للاكتشاف وقابلة للصياغة بدقة كما نفعل مع الحساب والقياسات فقد عمل على تحليل العواطف والانفعالات والأفكار والتعبير عنها خارجياً بطريقة علمية محسوبة، بمعنى ان الممثل يستطيع وفق قوانين معينة أن يتحكم باتصاله مع الجمهور''[3] وكل هذا قد تم تطبيقه وفق آلية صارمة يسير على نهجها الممثل وفق ما مرسوم له، وقد شملت هذه الآليات جميع أدوات التعبير، وبظهور وتطور عروض الأوبرا التي أخذت مساحة مهمة بعد افتتاح مسرح (فاغنر)[4] في (بايروث) عام (1876)، أصبحت الدراما تبحث عن فكرة العمل الفني الموحد إذ ''تمتزج جميع عناصر الإنتاج في كل مُرَكَبْ واحد وقد سماها النقاد (الفن المركب) إذ كان حظ الحركة في الدراما الموسيقية مرتبطاً بفعل تصوير الأحداث عن طريق المزج بين عناصر الدراما الموسيقية وعناصر الدراما الاعتيادية'' [5] .وبمجيء عصر (التنوير)[6] الذي أعلن الثورة على (الكلاسيكية) من قبل (الرومانتيكية) ليضيف اتجاهاً مسرحياً جديداً ينادي بـ(الدراما البرجوازية) وآخر هو (الميلودراما)، قد أثرت في جميع المعطيات المسرحية بشكل خاص، لذا أصبح من البديهي أن يراجع الممثل والمخرج وبقية عناصر الإنتاج حساباتهم الفنية والفكرية والجمالية وفق تلك المتغيرات، إذ بدأت عملية الإخراج تتغير بشكل أوسع وفق نظرة جديدة تلاءم تلك

[1] – هوايتنغ (فرانك. م)، المدخل إلى الفنون المسرحية، م س، ص ص42-43.

[2] – فرانسوا دِلسارت (1811-1871)، قسم التجربة الإنسانية إلى ثلاثة أقسام، أولها تجربة فيزيقية جسدية وثانيها تجربة عقلية فكرية وثالثها تجربة عاطفية وروحية، وأكد أن هذه الجوانب الثلاث لها اتصال وثيق بالفعل الدرامي وبالعاطفة وبالفكرة، مقتبس عن عبد الحميد سامي، اكتشافات مسرحية، محاضرات ألقيت على طلبة الماجستير كلية الفنون الجميلة، قسم المسرح، بغداد، 2000/11/11.

[3] – م ن .

[4] – فاغنر: (ريتشارد فاغنر)، (1813-1883) شاعر ومؤلف مسرحي وقائد فرقة موسيقية وكاتب مقالات، ولد في لايبزغ، ومن أفكاره التي تؤثر بها الرمزيون رفضه للواقعية واقتناعه بأن الفن أسطورة ومحاولة جمع بين الأدب والموسيقى والتأكيد على رسالة الفن الروحية ووحدة الفنون ومسكها من قبل شخص واحد، للمزيد ينظر: برناردشو (جورج)، مولع بفاغنر، تر: ثروة عكاشة، القاهرة: (دار المعارف بمصر)، 1965، ص15.

[5] – سامي، عبد الحميد، اكتشافات مسرحية، م س، في 2000/11/11.

[6] – التنوير: عبارة تطلق على عصر الحركة الفلسفية والأدبية في غرب أوربا (1690-1770م) تقريباً، وكانت تسميته تنصب في الأصل على الحركة الفلسفية التي قادها (لسنج) و (مندلسون) في سبيل التربية والثقافة والتحرر جمود التقاليد الذهنية والانصراف عن العلوم ومنطقها، للمزيد ينظر: وهبة (مجدي)، معجم مصطلحات الأدب بيروت: (مكتبة لبنان)، 1974، ص130.

المعطيات بِعَد أن الحركة جزء لا يتجزأ من عمل الممثل وفق ما يرتأيه المخرج، لذا كان من البديهي أن تصاب هي الأخرى بذات التغيير، وكان هذا شأن الحركة وما مرت به منذ الكلاسيكية القديمة مروراً بالكلاسيكية الجديدة حتى ظهور الرومانتيكية وهي آخذة بالتقلب بين معطيات بيئتها وحاجاتها وأفكارها منطلقة من دوافعها ونياتها المسبقة وفق منظور فكري وفني وجمالي.

إن عصر الحركة الفلسفية والأدبية في غرب أوربا هو ''أول من فجروا التجديد في حركة الممثل'' [1]إذ أولوا الفن خصوصية ذاتية وفق نظرتهم الفلسفية التي بنيت على أساس الشك والتشكيك في القيم التقليدية ومعتقداتها، وكان ميلهم واضحاً نحو الفردية المطلقة بإبرازهم فكرة التقدم البشري العام.

ومن خلال ما تقدم يمكن أن نخلص إلى أن هناك تعزيز وسعي لبناء الحركة وتطوير آليتها لتأخذ دورها في تجديد وإضافة قيم جمالية وفنية وفكرية للعرض المسرحي الذي كان يحتاج إلى استقرار، كما يحتاج المشتغلون فيه، وهذا الاستقرار لا يتم إلا عن طريق قائد يوزع بينهم المهمات ويناقشهم فيها، ويتخذ القرارات الحاسمة حيالها.

وبظهور جورج الثاني– دوق ساكس ماينجن[*] في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، تكون عملية الإخراج قد بدأت تتوضح لتكون في موقعها الحاسم في تلك الشبكة المعقدة التي يرتبط بعضها بالبعض الآخر، إذ قدمت فرقة "الماينجن" الذي كان يديرها "جورج الثاني" أولى عروضها عام(1880)، وكانت تسير على خطى " فاغنر" مؤكدين على ضرورة ''الاهتمام بتفاصيل التمثيل والأداء وعدم الاكتفاء بالخطابية، فضلاً عن الاهتمام بالجاميع وحركاتها وتأثيراتها، وعد أن كل فرد في المجموعة له تعبير ووضع على رأس كل مجموعة قائد كما تحاشى التوازن المتشابه''[2].

[1] – يوسف، عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، م س، ص44.

[*] – جورج الثاني: دوق ساكس ماينجن (1826–1914)، دوق مقاطعة دوقية ماينجن، ألماني الجنسية، أثر المسرح، وضع بصمته في الإخراج حينما أسس مسرح المخرج وقد تركزت اهتماماته في وحدة الإنتاج.

[2] – سامي، عبد الحميد، اكتشافات مسرحية، م س.

أما "أندريه أنطوان"* فقد أعطى دوراً جديداً للمخرج المسرحي ودعا إلى خلق صورة أيقونية مستقاة من الطبيعة المطابقة للحياة. فهو في منهجه كان يعد عملية الإخراج ''بمثابة الوصف التحليلي في الرواية القصصية... ومصدر للتعليق على الحوار وإنارة جوانبه''[1]. وبهذا تكون العروض المسرحية قد تعاملت مع الحركة وفق منظورها الفكري والفني والجمالي الخاص بها حتى أوائل القرن التاسع عشر، ومع تطور الوسائل الميكانيكية والكهربائية أخذت العملية الإخراجية ومهمة المخرج تتبلور. وبظهور شخصيات مسرحية من أمثال (أندريه أنطوان وقسطنطين ستانسلافسكي وأدولف آبيا وغوردن كريك، أصبحت الضرورة حتمية لأن يأخذ المخرج دوراً أكبر باكتشاف الاتجاهات الجديدة ليس على مستوى الحركة فحسب بل على مستوى العناصر الإنتاجية الأخرى.

ونتيجة لما تقدم تبدو أن الحركة قد استقت ديناميكيتها من الجسد كمادة حية مرتبطة بغرائزها إذ أن ''الجسد يمتلك غريزة الحياة، والحركة صورة هذه الغريزة، وقد تطورت مع رموزها عبر العصور واتسمت بأهم سماتها وخصائصها محددة بالباعث والفعل الذي يعمل كمركز للجاذبية وتنسيقه بين الجسم والروح وإذا ما دخل الجسم في مضمار الفن وبالذات فن العرض من الرقص الجماعي (الباليه)، الأوبرا، والمسرح الدرامي، والبانتوميم... الخ، فأنه يستطيع التعبير عن الجمال الصحيح، إذ لا يمكن الحصول عليه إلا من خلال الجسم البشري وتناسقه'' [2]وهذا يعني أن الغريزة هي مركز انطلاق الفكرة، والجسد هو الذي يترجم هذه الفكرة ليكون وعاءً مناسباً ينسجم مع جميع الحركات والإيماءات المتوالدة منه، إذ كانت الحركة تحمل طابعاً غريزياً عاماً تعبر به ومن خلاله عن وظيفتها الرسمية التي تحمل أهدافاً مسبقة وهي صفة عامة اتسمت بها على مر العصور المسرحية.

* – اندريه أنطوان: (1858، 1943) فرنسي الجنسية أنشأ عام(1887) المسرح الحر وأعلن فيه انه ليس بحاجة إلى كتاب المسرحية الجيدة الصنع وكان هدفه من وراء ذلك وضع حد لعروض تلك المسرحيات التي كانت سائدة آنذاك. للمزيد ينظر: أردش (سعد)، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص54.

[1]– هوايتنغ (فرانك. م)، المدخل إلى الفنون المسرحية، م س، ص203.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مجلد 3، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت لبنان، ط4، 2001، ص 13.

ثانيا: الحركة على المسرح.

1- الحركة Le mouvement:

1-1 لغة:

الحركة ضد السّكون حَرُك يحْرُك حَرَكةً وحَرْكاً وحَرَّكه فتَحَرَّك[1] قال الأَزهري[2] وكذلك يَتَحَرَّك وتقول قد أَعيا فما به حَرَاك قال ابن سيده وما به حَرَاك أَي حَرَكة وفلان ميمون العَرِيكةِ والحَرِيكة والمِحْراكُ : الخشبة التي تُحَرَّك بها النّار الأَزهري[3] وتقول حَرَّكْتُ مَحْرَكَه بالسيف حَرْكاً والمِحْرَكُ منتهى العُنق عند المفصل من الرأْس والمِحْرَكُ مَقْطع العنق والحارِكُ أَعلى الكاهل...، والحركة ظاهرة فيزيائية : انتقال الجسم من مكان إلى آخر، أو انتقال أجزائه كما في حركة الرّحى، وفي علم الصوت: كيفية عارضة للصوت، وهي الضم والفتح والكسر، ويقابلها السّكون[4].

1-2 اصطلاحا:

هي عبارة عن تكوين مجموعة من الأعضاء لأداء تغير في وضع الجسم خدمة لهدف معين، وتنتج نوعين من الحركة: الأولى إرادية، وهي التي يتحكم ويحس الجسم والثانية لا إدارية وهي إما أن تكون انعكاسية Réflexe والتي لا يتحكم فيها الجسم، وتعتبر نوعا من ميكانيكية دفاع أو استجابة تحفز خارجي. أما في المسرح فالحركة نوعان: الأولى : حركة فطرية هي التي نجدها أصلا في نص المؤلف السيناريو أو ضرورية لتقدم المسرحية، وعادة ما تكون مذكورة في إشارات الكاتب Indication scénique* ، وإذا لم تنكر فإنها مؤكدة

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مجلد 03، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت لبنان، ط4، 2001، ص 136.

[2] – أبو منصور، الأزهري، تهذيب اللغة، مجلد 1،دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص 793.

[3] – م.ن ،ص.ن.

[4] –إ براهيم مصطفى و آخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الجزء الأول، دار الشروق الدولية ،القاهرة ،2004، ص 572

*هي جملة من المعلومات يفيد بها المؤلف المسرحي القارئ. وتتعلق بالحوار ، وأشكاله، والتلفظ وسباقاته، وهوية المتحاورين وكل ما له صلة بالملابس والزخارف والإطارين الزماني والمكاني الخ.غير أن هذا المصطلح، رغم وضوح مدلوله، يثير إشكالا حقيقيا يخش علاقة الاسم بالمسمّى نظراً إلى غياب الجانب الإرشادي في أكثر من حالة وموضع (ر. الممسرحيّة الحرة) ولهذا السبب، تميل المقاربات الحديثة إلى استبدال مصطلح (ا لإرشادات الركحية) بمصطلح (الممسرحيات) تلك الطبقة السميكة المرافقة للحوار والتي تشمل في جملة ما تشمل الإرشادات الركحية. يراجع : التيجاني الصّلعاوي ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية – ثبت المصطلح عربي فرنسي إنجليزي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، د ط، د س، ص 32.

في بعض الأمور، كدخول شخصية وخروجها وعبورها الركح؛ وليس للمخرج إزاء هذه الحركات سوى القليل من الخيار، إلا في حالة معالجته للنص أثناء عملية الحذف سابقة الذكر، فقد يغير اتجاهها أو موضعها.

والحركة الثانية : هي الاختيارية Mouvement non imposé، فهي الحركة التي يضيفها المخرج أو الممثل لتقوية المسرحية أو توضيح فكرة أو نقل الانتباه إلى شيء موجود على المنصة. إذا فالحركة هي النقلة ، أي العبور من شكل إ إلى آخر، فهي تغير في المكان ؛والتغيير يعني تغير الشكل والحالة، ففي المسرح تعد بمثابة تطور الفعل أو تطور الشخصية وبنائيا إنها لا تعتي الانتقال فحسب بل التغير، فالحدث المسرحي باعتباره تغير مكانيا لابد أن يمنح الشخصية المسرحية تبدلاً وتغير في هيئتها، ومن ثمة يتحول هذا التغير إلى الشخصيات الأخرى.

تتخذ هذه الحركة أسمى أهداف المسرح وهو الفعل "Action" الذي ينطوي بدوره على تغير يقابل رد فعل، ولكي تكتسب الحركة إقناعا لدى المشاهد، على الممثل أن يستوعب الحركة المناسبة للشخصية حيت يصل إلى درجة الإحساس الحركي الذي يعد علما قائما بذاته في الدراسات الحديثة " Kinésiologie " لأنه يسمح بإيجاد الدافع لهذه الحركة، فتتشكل في ذهنه خلفية النص المنطوق وما وراء المنطوق والمخرج كل المدلولات العاطفية القابعة في عمق الشخصية، وتنشأ هذه المدلولات في المنطقة التي تقع فيها الحركة واتجاهها بالنسبة للمشاهدين لجذب انتباههم إلى شيء أو فعل أو وضعية مسرحية ما، وأن تترك انطباعا متكاملا وموحدا؛ فالحكة شأنها شأن الصورة يتم التفكير فيها عادة ضمن مجمل مادة الموضوع .

فمثلا عندما يتحرك ممثل إلى منطقة مزدحمة بممثلين آخرين، يصبح من الضروري لهم أن يقابلوا حركته هذه بخطوة أو اثنتين كي يبرز لأعين المشاهدين، ويعرف هذا الإجراء باسم تنظيم المنصة redressement de la scène أو إذا كأن المشهد سيمثل في المنطقة الأمامية الوسطى ، وهناك ممثل على وشك الدخول إلى المنطقة الخلفية الوسطى، يصَت من الضروري تحريك الأشخاص الموجودين في المنطقة الأمامية الوسطى كي يفسحوا الباب لدخول شخص جديد

أن الرقص المشفوع بالحركات هو من أقدم الوسائل التي استخدمها الإنسان البدائي للتعبير عن جميع انفعالاته وغالباً ما كانت تلك الحركات تسير بانتظام وإيقاع رتيب. غير أن الرقص ليس هو الوسيلة السباقة للحركة، بل (الحاجة) هي ما دفعت الإنسان للبحث عن وسائل متعددة للحصول على مبتغاه ومراده.

تعد الحركة على المسرح من الوسائل التعبيرية التي يوظّفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه وإيصالها بأفضل الطرق، مستعيناً بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها وأشكالها بأبعادها وتراكيبها التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث من جهة، وبالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعية و الاجتماعية و النفسية) من جهة أخرى، لتصوير معطيات فكرية وفنية وجمالية تكون الأساس في مد الجسور بين العرض والمتلقي. إذ تنسجم الحركة مع أغراضها التي تحركت باتجاهها، سواء أكان هذا التحرك عمداً أم تلقائياً، فالهدف من الحركة يرتبط بمعطيات الشخصية المرسومة بما يتلاءم ومرجعياتها داخل العرض إذ ''ليس هناك من يكشف عن دخيلة بوضوح وحتمية أكثر من الحركة والإيماءة فمن الممكن للمرء إذا أراد أن يختفي أو يرائي خلف الكلمات أو اللوحات أو التمثيل أو غيرها من أنواع التعبير الإنساني، ولكن في اللحظة التي يتحرك فيها ينكشف المرء وتبدو حقيقته خبيثة كانت أم نبيلة''[1]. فالحركة هي حاملة المشاعر والمعاني إذ لا يمكن أن نتجاهلها بأي شكل من الأشكال، وهي صورة حقيقية سواء تواجدت مع الفعل أو مع رد الفعل، وهي فلسفة متكاملة تناقش موضوعاً متكاملاً وناتج هذا النقاش هو العرض المسرحي بتوليداته وصراعاته، فأية فلسفة تنبثق من الحركة سوف تحدد فلسفة العرض وبغض النظر عن اتجاهات ومذهبيات أو أساليب ومناهج تلك الفلسفة، وهمية كانت أم طبيعية، رمزية أو تعبيرية، لأن المسرح بطبيعته يحتاج إلى تحليل كمي كبير للشفرات المتولدة منه، وأننا قد لا نحتاج إلى جميع الحركات أو لهذا الكم الهائل بل نحتاج للوصول إلى أنموذج حقيقي أو نماذج حركية تعبر عن تعددية الفعل وردوده لإيصال تلك الأفكار بأساليب متعددة.

إن الحركة على المسرح في تغير دائم ولا يمكن بطبيعة الحال حصرها وفق المفاهيم الطبيعية ونقلها نقلاً أيقونيا، أي بمعنى أن تكون ذات وظيفة رسمية محددة أو أحادية الجانب، إذ تعاملت بعض الاتجاهات الإخراجية مع الحركة على أساس إنها مدلولات طبيعية وبهدف تقريبها من الواقع لتفادي السقوط في فخ المبالغة التي تبعدها عن المألوف فتصبح عندئذ حركات غير مألوفة. ويمكن استخدام هذا الأخير قصدياً في المسرحيات اللامعقولة، مع مراعاة الانتباه لأن لا تفقد معناها لتصبح حركات عشوائية، لأن الحركات إذا فقدت معناها ومشاعرها ستؤدي بالمتلقي إلى التشتت والتخبط وتقطع ذلك الخيط الشفاف الذي يربطه بالعرض و'' بالرغم من وجود حركات مطلقة كثيرة في الواقع فأن هناك حركات تقود العلاقات المتبادلة بين الشخصيات نحو هدف من الأهداف''[2] لأن جميع الأفكار النابعة من المسرحية يؤمَنُ وصولها عن طريق الإيماءة والحركة، حتى وأن كان

[1] – كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد40،: مطابع وزارة الثقافة، دمشق 1999، ص16.

[2] – وولتر سوريل، الأوجه العديدة للرقص، تر: عنايات عزمي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة ،1974 ، ص28.

الحوار سمة بارزة فيه، لأن مسرحيات الأفكار لا يمكن لها أن تمد جسور الفهم والتلقي إلا عن طريق الحركة والإيماءة فاستخدامهما كوسيلتين صادقتين للفكرة وإيصال معانيها المطلوبة. ويمكن استغلال الواقع كمنطلق إذ ''ما ينطبق على الكون يمكن أن ينطبق على المسرح أي أن التغييرات التي تحصل في الكون لا تتأثر بتغييرات في جوهر الذرات بل في حركتها وتغير ترتيبها بالنسبة لبعضها، فالشخصيات في المسرح لا تتوضح من خلال التغييرات والتحولات، إنما تتوضح من خلال حركة الشخصيات وتغيير ترتيبها على المسرح بالنسبة لبعضها البعض'' [1]

1-3 أنواع الحركة:

إن اصطلاح (النوع) هو مصدر يحدد الأصناف لكل الأشياء، والمقصود بأنواع الحركة، هي أصناف الحركات، وبما أن الحركة تتبدل وتتغير وفقاً لتغيرات البيئة ومصادر استنباطها، لذا أصبح من البديهي أن يكون هناك تنوع في الحركة. إذ أن جميع المتغيرات التي ساهمت في تكوين تلك الأنواع لها علاقة مباشرة بـ(الدوافع)، التي صنفها علماء النفس بالدوافع الشعورية واللاشعورية للشخصية، فالأولى تكمن في دخيلة النفس البشرية حيث تتضح خطوطها بشكل مباشر وغير مباشر عن طريق الوضوح، أما الثانية فأنها تكمن في العقل الباطن المستتر والتي يشوب خطوطها الشك والريبة من خلال مرجعياتها العتيقة، دون أن يدركها الشخص بشكل واضح ومباشر. وتحدد الحركات بالأنواع الآتية ''الحركة الاضطرارية والحركة الانعكاسية والحركة التقنية'' [2].

1-3-1-الحركة الاضطرارية: وهي تلك الحركة التي يرسمها المؤلف كجزء لا يتجزأ من الفكرة أو الهدف أو الحدث، كما يحدث في مشهد سقوط المنديل في مسرحية (عطيل) لـ(شكسبير)، ومن جانب آخر لا يكون المخرج ملزماً بكل ما يضعه المؤلف بين أقواس، إذ ان بعض المخرجين يشطبون الأقواس منذ القراءة الأولى للنص، ليضعوا بدلها أقواساً جديدة ترتبط ببنية نص المخرج حتى تستقر بشكلها النهائي في نص العرض.

1-3-2-الحركة الانعكاسية: وهي ترجمة فعلية تتصل اتصالاً مباشراً بعامل الشعور، وقد يتعمد المخرج في إخفاء مشاعر صادقة لشخصية البطل أمام البطلة، غير أن الحركة تكشف هذا الإخفاء، والعكس يحدث حينما يخص البطل مشاعره السلبية أمام البطلة أو العكس. فأن حركتهما تكشف كل خفي. مثل حالة نفور

[1] – غالاوي (ماريان)، دور المخرج في المسرح، م س، ص183.

[2] – كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، م س، ص 18.

(هاملت) من والدته عندما اكتشف سر خيانتها لأبيه مع عمه. وعلم النفس الحديث قد قام على ثلاثة أنماط من ردود الفعل بالنسبة لتلك المثيرات التي لها علاقة مباشرة بالحركة الانعكاسية وهي:

أ. ''ردود فعل باتجاه هذه المثيرات التي تتمثل باللحظات الحاسمة لمكبث اتجاه الساحرات وترجمة ردود أفعاله إلى حقيقة بعد أن كانت وهماً في مخيلة الليدي مكبث في مسرحية (مكبث) لشكسبير.

ب. ردود فعل ضدها. التي تتمثل بلحظات الحسم التي أقدم فيها أوديب على قتل أمه جوكاستا في مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكلس.

ج. ردود فعل بعيداً عنها. التي تتمثل في لحظات الشك الأولى لعطيل بزوجته دزدمونة والتي حاول من خلال صراع مرير ان يكذب الخبر'' .

إن النمط الأول من ردود الفعل ما هو إلا دافع نحو الأشياء التي تثيرنا فنقترب منها للاستحواذ عليها. وهي أيضاً دافع نحو الأشياء التي لا نكتمل بدونها.

أما النمط الثاني فهي الحركة سريعاً باتجاه ذلك المثير، الهدف منها إما أن يكون هدفاً يسحقه وإما أن يكون الهدف مسحه من الذاكرة أي تجاوزه بطريقة ما.

أما النمط الثالث من ردود الفعل فهو ما ينصب في تلك المحاولات الجادة للابتعاد عن ذلك المثير وكبح جماح تلك الغزيرة.

1-3-3-الحركة التقنية: وهي منطقة مفرغة تماماً للمخرج يفعل بها ما يشاء وفق ضروراته الإخراجية، فقد تتعلق هذه الحركة بإيصال فكرة ما، أو لإعطاء جمال ما، أو ليشير بها لدلالة ما، وقد تكون لضرورات فنية وكذلك يستطيع المخرج ان يزاوج بين تلك الحركات مستمداً تبريراته من خلال تحليله وتفسيره للنص وكذلك من خلال مشاعره اتجاه الشخوص وأهدافهم.

2- أشكال الحركة وفق الدوافع:

إن تطور الجدل الدائر بين علماء النفس حول موضوع (الدوافع) هو ما جعلهم يبتكرون طرائق وأساليب وعلى جميع المستويات، علمية كانت أم إنسانية، أو طبية نفسية، غيرت في سبل تحليل الشخصية مما أثر تأثيراً واضحاً في المسرح بشكل خاص وعموم مفاصل الحياة بشكل عام. وقد أثار (ماكدوغل)[1] جدلاً

[1] – وليم ماكدوغل (1871-1918) عالم سلوك إنكليزي، أطلق على الدوافع مصطلح ''الغرائز''. للمزيد ينظر: لندا، دافيدوف، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب وآخرون، ،الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2013، ص431..

حول موضوع الدوافع التي أشار إليها على ''أنها قوى موروثة عقلانية تجبر السلوك على اتجاه معين وهي تشكل بصورة جوهرية كل شيء يفعله الناس ويشعرون به أو يفكرون فيه''[1]. إذ أكد من خلال أبحاثه توصله إلى آلية عمل خاصة بالدوافع التي تخطو خطوات متأنية نحو إيجاد تفسير لكل حالة من الحالات الداخلية التي تظهر واضحة على السطح الخارجي نتيجة للرد على فعل ما. إذ تعمل هذه الحالات على استفزاز وتحفيز السلوك نحو الهدف المراد تنشيطه.

أما (فرويد)[2]، صاحب مدرسة التحليل النفسي فيعتبر من بين أهم المؤثرين في حقل المسرح، فقد تناول الشخوص والموضوعات وحللها وفق منظور نفساني، كما أنه قد أكد على أن قوى الشخصية تحتوي على ثلاثة أقسام هي: (الهو والأنا والأنا الأعلى) إضافة إلى تأكيده موضوع الشعور واللاشعور عند الشخصية، كما أن هناك آخرين لم يكونوا أقل شأناً من (فرويد) في تأثيرهم على المسرح من أمثال (كارل يونغ)[3] و(الفريد أدلر) [4]وقد تناولا الشخصية من منظار آخر.

وهناك علماء آخرون قد تناولوا نفس المواضيع باجتهادات مغايرة وكلها كانت تصب في مجرى تناولهم للشخصية، ومن هذا المنطلق استفاد أقطاب المسرح من تلك التحليلات مؤلفين ومخرجين وتقنيين معتمدين على أن الفعل المسرحي يمتاز بالحركة سواء أكانت هذه الحركة انتقالية، ينتقل بها الجسم من مكان إلى آخر أو موضعية وأطلق عليها اصطلاح (الإيماءة).

قد يحتاج الممثل أحياناً للثبات أو السكون، غير أن هذا الثبات أو السكون حتى وان كانا موضعيان يحتاجان إلى إيماءة أو إشارة أو حركة تدل على معناها لأن الأفعال بطبيعتها تحتاج اتصالاً مباشراً أو غير مباشر

---

[1] – دافيدوف (لندال)، مدخل علم النفس، م س، ص431

[2] – سيغموند فرويد (1939-1956) عالم وباحث ومحلل نفساني ولد في مورافيا، صاحب مدرسة التحليل النفسي للمزيد ينظر: ربيع ،احمد شحاتة، تاريخ علم النفس ومصادره، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة ، 1986، ص295.

[3] – كارل يونغ (1875-1961) عالم نفساني أهتم بدراسة علم الأساطير، الدين، الرموز القديمة، الطقوس، عادات الشعوب البدائية، الأحلام، أمراض العصابيين وهلوسة الذهانيين... وخلص إلى نتيجة المثير فيها شخصية الفرد نتاجاً ووعاء يحتوي تاريخ أسلافه. للمزيد ينظر: صالح ،قاسم حسين، الإبداع في الفن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1988، ص18.

[4] – الفريد أدلر (1870-1937) عالم نفساني اختلف مع فرويد في تفسير الإبداع على أساس التسامي وتفسير الموقف على أساس عقدة الشعور بالنقص، للمزيد ينظر: أبو طالب، محمد سعيد، علم النفس الفني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد: (مطبعة التعليم العالي، 1990، ص184.

بين الشخوص الذين يكونون في قلب الحدث. ويشمل هذا جميع المسرحيات ذات الشخصية الواحدة (المونودراما) فلابد أن تكون لهذه الشخصية عدة علاقات ذات بنية محددة تشمل علاقته مع ذاته أو مع من حوله أو مع المتلقي. وفي كل تلك الحالات تكون الحركة هي الخط الفاصل لتوضيح تلك المعاني.

إن الحركة على خشبة المسرح لا تتوقف بمعناها المادي والمعنوي لأن ''حركة الممثل تبقى مستمرة خلال العرض ما دامت هناك قوة دافعة، ونعني بها الفعل الذي يبقي الممثل في حالة معايشة أو تمثيل في الأثر، فلا يمكن للمثل أن يعود إلى ما كان عليه قبل بدء التمثيل، والقوة الدافعة هنا تتناسب مع الرغبة والفعل، مع مكانة الشخصية وأفعالها وحضورها''[1]. وهذا ينطبق تماماً على ما يسمى بـ(مسرح المايم)، إذ اعتمادها على الحركة بشكل واسع.

تشكلت بنية الحركة عبر العصور المسرحية وتحددت ملامحها وفق المؤثرات التي أثرت في بنية البيئة سواء كانت طبيعية أو اجتماعية أو نفسية، أو ما تخللها ويتخللها من تغيرات اقتصادية أو سياسية فضلاً عن التأثيرات الميثيولوجية، ومجمل تلك المؤثرات أنتجت أشكالاً حركية ذات محمولات دلالية وظفت في عملية الإخراج المسرحي وتمحورت في الأشكال الآتية:

2-1 الحركة المستقيمة:

تعد الحركة المستقيمة أهم الحركات للتعبير عن ''المواقف الهامة"[2]. تشمل الحركات القوية تلك التي تحدث من منطقة ضعيفة (أعلى المنصة) إلى منطقة قوية (أسفل الخشبة) أو التي تحدث في اتجاه المشاهد ، أو النهوض من الأرض أو مقعد، أو الانتقال من مستوى منخفض إلى مستوى أعلى، وهنا يعتمد المخرجون كما أن توظيفها على خشبة المسرح لا يكاد يخلو من خطورة فهي تسعى بالممثل لأن يقطع المساحة الكاملة على الخشبة من أسفل اليمين إلى أسفل اليسار أو من أسفل المسرح إلى أعلى المسرح، ويعتمدون على سرعة الإيقاع في الحركة من بطيء إلى سريع أو العكس، وتكاد تكون نادرة لقلة استخدامها لأن الممثل من وجهة نظر المخرج كائن منظور يجب أن تصل جميع حركاته وسكناته بشكل واضح ودقيق إلى المتلقي وخاصة في المسرحيات الكلاسيكية والواقعية والطبيعية، إذ تصبح الحاجة لهذه الحركات ''عندما تكون الدوافع قوية

[1] – كرومي عوني، الحركة لغة الممثل، م س، ص ص29-30.

[2] – نيلمز، هيننج، الإخراج المسرحي، م س، ص171.

ومبسطة"[1]. ومثال ذلك مشاهد الذروة في العروض المسرحية ومشاهد المواجهة بين الشخوص كما هو الحال في مواجهة (كريون) (لآنتيغونا) في مسرحية (انتيغونا) لـ(سوفوكليس) والعكس صحيح. إضافة إلى لحظة مواجهة (ترسياس) لـ(أوديب) في مسرحية (أوديب ملكاً) لـ(سوفوكليس) والعكس صحيح.

2-2 الحركة الدائرية:

تتباين الحركات الدائرية وفق ضرورات الميزانسين الذي يخطط له المخرج مدعوماً بتشكيل حركي يصور اشتباك العلاقات من خلال الصراع الكامن في شخوص العرض أو لضخ حركات ذات محمول دلالي يعبر عن دوافع الشخصية ضمن فضاءات متداخلة. وهذا ما نراه واضحاً في أغلب مسرحيات بريخت، مثال ذلك، المشهد الذي يدور بين (غاليلو) و(أندريا) في مسرحية (غاليلو غاليليه) أو في مسرحيات اللامعقول.

2 -3 الحركة الموضعية:

تُعدّ الحركة الموضعية واحدة من بين أهم الحركات التي يستخدمها المخرج بشكل خاص للتعبير عن معنى ما دون اللجوء إلى الحوار، أي عملية محاكاة الفعل لتقديمه في صورة ممتلئة بالانسجام حينما تظهر على الخشبة، و" هي الحجر الوحيد في فسيفساء التمثيل اللالفظي الذي يقدمه الممثل للجمهور" [2].

إذ أن "حركات الممثلين تطلعنا كثيراً أو قليلاً على المسرحية التي تمثل حسب طبيعة هذه المسرحية، تطلعنا تقريباً على كل شيء إن كان الأمر متعلق بفن الإيماء"[3]. إذ يطلق على هذه الحركة اصطلاح (الإيماءة) وهي "حركة موضعية لها دلالات ومعاني متحركة، فحركة صغيرة بالأصابع قد تؤدي معنى معين يغني عن الكلام وحركة صغيرة من الرأس والكتف قد يكون لها دورها في توضيح الكثير من المقاصد والتعبير عن المشاعر"[4]. فعملية تشكل الحركة ترتبط دلالياً بعملية تشكيل حركة الشخصية من خلال الاقتصاد في استخدام تلك الإيماءات وعدم الإكثار منها لئلا تؤدي إلى تشويه صورة الفعل، وغالباً ما تكثر هذه الإيماءات

---

[1]- فريد، بدري حسون وسامي، عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، م س، ص45.

[2]- حسين، صفاء الدين، وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مجلة الأكاديمي، العدد26، مج7، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999، ص80.

[3]- روبرت ل. هيلر، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت، مقتبس من: جبرا إبراهيم جبرا ، الأسطورة والرمز- مجموعة مقالات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص118.

[4] - هنري، برغسون ، المادة والذاكرة، تر: أسعد عربي درقاوي، دمشق ، دط، 1967، ص10.

في عروض (المايم)، فضلاً عن أن العروض التي تحتوي الحوار هي أيضاً تزخر بكم كبير من الإيماءات ذات الدلالات التعبيرية المرتبطة بالحركة الموضعية المتموضعة داخل العرض المسرحي.

2 – 4 الحركات المنحنية:

وهي ناتجة عن ردود أفعال الشخصيات بعضها اتجاه البعض الآخر إذ "يعتاد الناس على السير في خط منحني إلا إذا كانت هناك دوافع قوية تدفعهم للسير في خط مستقيم. وغالباً ما يسير الشخص في خط منحني إذا ارتبط بعلاقات متعددة كحركات (هملت) قبل أن يصمم على الانتقام لأبيه فأنها حركات منحنية"[1]. لأن شكل الحركة المنحنية مبني على أساس التناقض الوارد بين الشخصية وبين حالتها النفسية، وهذه الحركات ليست مقننة وفق مفهوم الثبات والحركة، بل إنها تأتي متوافقة مع دوران عجلة العلاقات وانصهارها على طول زمن العرض المسرحي، إذ أن بنائيتها تعتمد على أساس الاختلافات والتناقضات، على عكس ما يرِد في المسرحيات الواقعية التي يكون فيها الحوار والحركة في توافق مستمر، لكن حينما يكون هناك خلل ما في الشخصية أو تعاني من صراع داخلي أو خارجي فتظهر تلك التناقضات في الحال. إذ تكون الحركة المنحنية "غير مباشرة وقد تكون ثقيلة أو ضعيفة وقد تكون سريعة أو بطيئة وتعبّر الحركة المنحنية عن الخداع والالتواء والمخاتلة وعدم المباشرة وعدم الوضوح ودوافعها قوية وغير بسيطة"[2]. ومثال ذلك جميع حركات (ياغو) في مسرحية (عطيل) لـ(شكسبير) وشخصية (أدموند) في (الملك لير) و(ريتشارد الثالث) في مسرحية (ريتشارد الثالث) لـ(شكسبير) و(شايلوك) في (تاجر البندقية) .

2 – 5 الحركات المتعرجة[3]:

تُعبرّ الحركات المتعرجة عن صدمة ما، أو تخبط ما، أو السير بشكل غير سوي، لهدف ما، فـ" إما أن تجذب العلاقات الشخص نحو الشيء أو تبعده عنه فإذا اجتمعت العلاقتان معاً في وقت واحد فأن الشخص يدور حول الشيء وهو لا يدري أيقدم أم يحجم"[4]. إذ ان استخدام الحركات المتعرجة لها خصوصياتها النابعة من الشخصية وتنتظم في جماليات دلالاتها التي يوظفها المخرج حسب ضرورات العرض. لأن الحركة المتعرجة

[1] – فريد ، بدري حسون، وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، م س، ص46.

[2] – م ن، ص45.

[3] – ينظر: نيلمز، هيننج ، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، 1961، ص ص 171-173.

[4] – حسين، صفاء الدين، وسامي عبد الحميد، طرازية لحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، م س، ص80.

''غير مباشرة وقد تكون ضعيفة أو ثقيلة. وقد تكون سريعة أو بطيئة وتُعبرّ الحركة المتعرجة عن عدم المباشرة وعن التردد وعن الغموض وعدم الصراحة والمراوغة ودوافعها قوية ومعقدة''[1]. ومثال ذلك عندما يقدم هاملت على عملية الانتقام لأبيه.

3- أبعاد الحركة:

تأخذ المساحة الجمالية بين الشخصية وحركاتها من جهة والحدث العام من جهة أخرى، مساحة واسعة في رؤية المخرج المسرحي، فهو يخطط لها بعد سلسلة من البناءات تخطيطاً دقيقاً وحسب اشتراطاتها العامة والخاصة التي تحتوي في بناءها على أفعال قد تكون رئيسة أو ثانوية، إذ أن ''الاتجاه والسرعة والطاقة والسيطرة'' [2]تدخل في نطاق الأبعاد الحركية، وبما أن الحركة تتشكل وفق متغيرات تحكمها فرضية العرض المسرحي، لذا كان من البديهي ان تتنوع في أبعادها ومهامها وأن يكون لكل بُعد خصائص ذات ارتباط بأنساق الحركة وهي كالآتي:

3 -1 الاتجاه:

غالباً ما يكون المخرج المسرحي هو المسؤول مسؤولية مباشرة عن جميع اتجاهات الحركة ودوافعها، إذ يؤكد المنظر المسرحي (الكسندر دين) في موضوع الاتجاه الحركي على أهمية المنصة (الخشبة) وتقسيماتها وفق اتجاهات اليمين واليسار والوسط وأعلى وأسفل، إذ يعطي تحليلاً كاملاً لأهمية هذه الاتجاهات وكيفية رسم الحركة باتجاهها. معتمداً على عنصري القوة والضعف مبرراً ذلك على ان هنالك دائماً مناطق ضعيفة ومناطق قوية. فالاتجاه إما أن يكون ''نحو الدافع (شخص أو مادة) أو بعيداً عنها أو الاستمرار في تثبيت الوقوف وباستثناء الوقوف في الموضع فإن جميع الانتقالات مهما اختلفت فهي محصورة في الاتجاه نحو أو بعيداً عن الدافع''[3].

3 – 2 السرعة:

إن لسرعة الحركة أبعاداً تتشكل صورها وفق المنظور العام للعرض المسرحي، فالحركة وسرعتها والمساحة التي تقطعها تشكل مثلثاً مهماً ترتبط أضلاعه الواحدة بالأخرى بحلقات منتظمة يكمل أحدها الآخر فقد

[1] – دين، ألكسندر، أسس الإخراج المسرحي، م س، ص29

[2] – حسين صفاء الدين وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، م س، ص80.

[3] – م س، ص79.

''تكون الحركة سريعة ولكنها لا تأخذ مساحة كبيرة ولكل معدل من سرعة الحركة قيمة معينة وكل معدل في السرعة يعبر عن مشاعر معينة. فالحركة السريعة تعبر عن العواطف المتأججة والمشاعر النامية في حين أن الحركة البطيئة تعبر عن الهدوء والتريث، والحركة السريعة أقوى من الحركة البطيئة في أغلب الأحيان'' [1]

إن من بين أهم ما يتفرد به المخرج المسرحي، هو الشعور بالإيقاع، ومعدل السرعة، في الحركة وإلقاء الحوار، وهذا الشعور يجب أن يسنده قدرة على خلق الانسجام بين الإيقاع ومعدل السرعة، اللذين بدورهما يخضعان لمزاج الشخصية التي تمر بحالات متغيرة ذات تأثير على المتلقي لخلق تواتر متواصل نحو الهدف المرسوم داخل العرض المسرحي. مما يعني أن السرعة لصيقة الإنسان فلكل ''حركة يقوم بها الإنسان سرعة معينة ويمكن قياسها بالزمن الذي تقطعه وبسرعة الحركة ودوافعها وأهدافها''[2]. إذ أن معرفتنا بمعدل السرعة لا يأتي إلا من خلال معرفتنا بالمنطوق من الحوار أو بالمطلوب من السلوك (سلوك الشخصية وأهدافها). أن معدل السرعة هو الذي يعطينا إيقاع الحركة ولهذا أن معدل السرعة رهين بالإيقاع، إذ يحتاج إلى ''أن يتميز المخرج بشعور وإحساس بالإيقاع وبمعدل سرعته في الحركة والصوت ليضمن بذلك انسيابية الحركة والحوار بما يتجانس ومحتوى النص ومن ثم لإنجاح العمل الذي سيؤدي بلا شك لإيصال أفكار المؤلف وأساليب المخرج بالمستوى الفني المطلوب''[3]. مما يعطي بعداً واضحاً للحركة ودلالاتها وفق رؤية المتلقي المتعددة.

3- 3 الطاقة:

هي مفهوم فيزيائي، لها علاقة بالقدرة الكامنة لأي جسد، سمّاها "ليبنتز Leibniz" الطاقة الحركية بالقوة الحية و الكامنة بالقوة الميتة "[4]كي يقوم بالواجبات المناطة به، إذ أن ''هناك طاقة كامنة وطاقة مستعارة. وتتوقف قيمة الطاقة على المحرك الذي يحركها أو الدافع الذي يحفزها وتقاس الطاقة بالقوة الضرورية لتنفيذ عمل ما أو حركة ما، كما أن الطاقة تعني الجهد المبذول أي أن "لكل حركة جهد معين يبذله صاحبها ويقصد به الطاقة المصروفة أثناء الحركة، إنها القوة التي تديم الحركة واستمراريتها ويمكن قياس الجهد بالقوة الضرورية لتنفيذ

[1] – حسين، صفاء الدين، وسامي عبد الحميد، م س، ص79.

[2] – فريد ، بدري حسون ، وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، م س، ص41.

[3] – حسين، صفاء الدين، وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، م س، ص79.

[4] – محمد عبد اللطيف مطلب، الفلسفة والفيزياء، الجزء الأول والثاني، بغداد، دار الشؤون الثقافية الموسوعة الصغيرة 1963 ، 1985، ص 58.

الحركة والتي تشمل الشّد والاسترخاء المستمرين من بداية الحركة وحتى انتهائها"[1]. إذ آن الممثل يستثمر طاقاته بشكل مبرمج ليوزعها على طول خط سير عرض المسرحية بشكل منظم مستعيناً بمبدأ الاقتصاد في الحركة من خلال معرفة متكاملة بطبيعته الفسلجية إذ ''أن الحضور الذي يعبر عنه الممثل رويداً رويداً هو في كل مرة الصورة النهائية للتطور وليس نهايته. وفي نفس الوقت إن كل مرور إلى الشكل هو حضور. إن الحضور هو نفس التطور للطاقة أي الجسد الحي... ذلك الجزء المرتبط بالحياة بالمعنى المحدد'' [2]

3- 4 السيطرة:

تتحرك الأجسام الحية بدافعين، أما شعوري أو لا شعوري إذ يحتاجان لضبط، ولا يمكن لهذا الضبط أن يحصل إلا بوجود ما يسيطر عليه بحيث يوجهه إلى أهدافه بمنظومة تستطيع أن تحدد بعد الحركة من خلال اتجاهها وسرعتها وطاقتها و" يمكن للسيطرة أن توحّد بين العناصر الصوتية والحركية، وتتأثر... بالدافع والمحرك وبالعناصر البصرية. وتتأثر.. كذلك بضبط الأعصاب أو عدم ضبطها وتتأثر أيضاً بالتفكير والتصميم''[3]. كما أن السيطرة تعني التحكم إذ يقصد به ''مقدار سيطرة الشخص المتحرك على حركته ويتحرك الشخص عندما يكون هناك دافع غلاب للحركة. عندها تكون سيطرته غير طوعية، أما عندما يكون هناك مجرد رغبة. عندها تكون السيطرة طوعية. والتحكم معناه تنظيم الحركة''[4]. مع الحفاظ على جماليتها وفق مبدأ النسبة والتناسب التي نستطيع ان نحصل عليها من خلال عدة صفات جمالية ''الأولى تمثل الوزن والثانية تمثل الإيقاع أما الصفة الثالثة من صفات الجمال في الحركة فهي الرشاقة وهي الحركة التي توهمنا بأنها خالية من كل جهد عضلي. فترى الأعضاء تتحرك حرة طليقة كأنما يحركها النسيم''[5]. فالحركة فعل جمالي من وجود فيزيائي إلى أثر فني ذو قيمة استطيقية يبررها تناظم الإيقاعي بفعل الزمن.

---

[1] – فريد ، بدري حسون وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، م س، ص42.

[2] – حسين، صفاء الدين، وسامي عبد الحميد، طرازية لحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، م س، ص80.

[3] – اوجينيو، باربا، وآخرون، طاقة الممثل، مقالات في انثروبولوجيا المسرح، تر: سهير الجمل، أكاديمية الفنون مركز اللغات والترجمة، القاهرة، 1999، ص143.

[4] – فريد بدري حسون، وسامي عبد الحميد، م.س، ص42

[5] – حسين صفاء الدين، وسامي عبد الحميد، م.س، ص80.

4- التركيب الحركي:

يُعدّ التركيب الحركي واحداً من العناصر الأساسية التي تدخل في تشكيل نوع الحركة التقنية، إذ يمكن عدهما جزءاً مهماً يكتشفه المخرج المسرحي معتمداً على مرجعيات متعددة بدءاً من نص المؤلف ومروراً بنص المخرج، ثم صورة العرض النهائية، ولغرض حصول المخرج على تركيب حركي جيد لابد من توافر عدة عوامل تساعده على إيجاده وهي ''لا يمكن الحفاظ على الخطة المرسومة للمشهد (الميزانسين). قدر المحافظة على جميع الحركات والأفعال الخارجية والترابط وكل مدبرة من تفاصيل تكوين الجماعات فوق المنصة''[1]. إذ يدخل العامل الأول في ميل الأجسام نحو تركيب حالة حركية تساعدها في التعبير عن دوافعها لأن هذا الميل هو حالة تعبير عن الدوافع سواء أكانت شعورية أو لا شعورية.

أما العامل الثاني، فهو تعبير عن ما هو مرسوم سلفاً من أهداف تسعى لتحقيقها هذه الأجسام باتجاه أجسام أخرى وفق منظور أهدافها وتطلعاتها. أما العامل الثالث فهو الفراغ الذي لا يمتلئ إلا من خلال بحثه عن أجسام يمتلئ بها ليعطي معنى لوجوده، فميزانسين الجسم يعتبر شكلا حركياً لجسم ممثل واحد. يرتبط ارتباطاً كاملا مع الجسم المجاور له إذا لم يكن ثمة ممثل أخر معه في المشهد فان جسم الممثل يجب أن (يتجاوب) مع الكتل القريبة منه. كان بكون (نافذة) أو بابا أو عمودا أو حجرا... الخ ، فجسم الممثل – وفقاً لرؤية المخرج ومصمم الديكور يرتبط علي نحو تشكيلي – حركي بالناحيتين التكوينات والإيقاعية وبالبيئة والتكوينات المعمارية والحيز الفراغي الذي تدور الأحداث والمشاهد. إذ لا يكون فراغاً لأجل الفراغ ويساعد على تكوين الصورة المسرحية، إذ يمثل التكوين ''بناء أو شكل أو تصميم المجموعة. ومع ذلك هو ليس يعني الصورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه وحالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل. إنه لا يروي الحكاية، إنه التكنيك وليس التصور''[2]. وقد تستخدم تلك العوامل سالفة الذكر مجتمعة أو منفصلة لخلق تركيب حركي جيد ذو معاني واضحة ودقيقة فـ'' أحياناً لا يخبر التركيب عن قصة إنما له قيمة صورية جيدة، وأحياناً ليس له قيمة صورية جيدة، إنما يخبر عن قصة، إن أفضل من هذين التركيبين هو ذلك الذي يجمع بين الاثنين، إن صورة التركيب يجب أن لا تكون جميلة فقط وإنما يجب أن يكون لها معنى أيضاً''[3]. وهذا ما يحدد قيم الحركات إذ ''يمكن تقييم جميع الحركات على أنها قوية أو ضعيفة، لكن.. لا تعني

[1] – ينظر: قسطنطين ستانسلافسكي إعداد الممثل، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1997 ، ص97.

[2] – فريد (بدري حسون)، وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، م س، ص42.

[3] – دين، ألكسندر، أسس الإخراج المسرحي، م س، ص173.

الجيد والرديء وإنما هي مجرد تقييم للحركة"[1]. مما يعني ان أهمية الحركة لا زالت قائمة كعنصر فعال يخدم ويدعم فعل المسرحية ويدفعها إلى الأمام كما أنه يطورها، وهي حلقة الوصل التي تصل بأفكار المسرحية وأهدافها وخطوطها الجمالية إلى المتلقي عن طريق الممثل الذي لابد أن تفرد له مساحة كافية "لكي يخلق إطاره الحركي الخاص طبقاً لما تمليه عليه دوافعه الذاتية"[2]. إذ تبقى تلك الدوافع الذاتية بيد المخرج يوظّفها بالطريقة التي يراها مناسبة وتخدم الهدف.

5- جمالية الإيماءة والشغل المسرحي:

إن الإيماءة هي شكل آخر من أشكال الحركة وهي جزء لا يتجزأ منها، وتعبير دقيق لما يريد أن يقدمه المخرج من خلال حركات موضعية تعبر عن أفكاره وطروحاته، إذ تأتي أهمية هذه الحركة من قدرتها العالية على بناء وترصين العلاقات والصراع بين الشخصيات فضلاً عن أنها تعطي قيمة فكرية وجمالية وتقنية للصور المتوالية في العرض المسرحي، والشغل المسرحي قد يصاحبه الحوار وقد يكون بلا حوار، إذ يؤشر المخرج جميع الإيماءات والشغل المسرحي ذات الدلالات المتعددة ويدخلها حيز التنفيذ بواسطة الممثل من خلال مجمل البناء المترابط بعناصر المشهد، للوصول إلى صورة واضحة للأفعال المراد تصويرها على الخشبة، وكل ما يتم تقديمه من إيماءات وشغل مسرحي لابد ان يكون مرتبط بمرجعيات معرفية أو اعتقادية وغالباً ما تكون منظمة وفق حركات تقنية من قبل المخرج ومرتبطة بالفعل الإرادي أو اللاإرادي إذ "تجسد الإيماءة الفاعل الدرامي وعالمه وتؤكد على هويته من خلال جسد حقيقي وفضاء حقيقي"[3]. يوجهه المخرج وفق أساليبه المتعددة في ابتكار "سلسلة من الحركات التمثيلية التي لها دلالاتها، إذ أن هناك فارق بين الحركة التمثيلية في الجماعة، والحركة التي يقوم بها الممثل وهو منفرد... إذ... لا يوجد تمثيل بالمرة خير من عمل الحركات التمثيلية الصغيرة"[4]. وفق مبدأ الاقتصاد في الحركة والإيماءة والشغل المسرحي. فالإيماءة هي "إحدى الحيل التي يمكن ان تعطي لبناء المسرحية النامية أثر التماسك وتتمحور في نوعين واحدة تصدر عن المؤلف وأخرى تصدر عن الممثل وفق رؤية

---

[1] – لويك (جوس)، محاضرات في أسس الإخراج المسرحي، م س، ص91.

[2] – دين، ألكسندر، أسس الإخراج المسرحي، م س، ص276.

[3] – هوايتنغ (فرانك. م)، المدخل إلى الفنون المسرحية، م س، 1970، ص217.

[4] – إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت: (مطبعة المركز الثقافي العربي)، 1992، ص117.

المخرج"[1]. فالأولى غالباً ما نجدها بين أقواس يضعها المؤلف بصفتها إرشادات مسرحية، إذ يعمد بعض المخرجين لرفع بعضها، أما الآخرين فيحذفون كل تلك الأقواس وفق مقتضيات الرؤية الإخراجية فـ" الإيماءة أو التعبير اللالفظي... هي الطريقة التي تنقل بها الشخصية قصدها وعاطفتها"[2].

وعندما تتحرر الإيماءة ستكّون صورة مكثفة ضمن سياق الصور الأخرى التي تتوالى أثناء العرض والمرتبطة بشخوصها منذ البداية وحتى النهاية، على ان لا تقع في فخ التطبيق الآلي، لأنها ستفقد ديناميكيتها وارتباطها الوثيق بالفعل الذي بدوره سيتأثر هو أيضاً ويكون مشوهاً وفق تحولاتها من الخطاب الحواري إلى الخطاب البصري إذ غالباً ما يدعو المخرجون لاستخدام الحذف بإضافة إيماءات وشغل مسرحي تجسد الكلام المحذوف ونرى هذا جلياً في بعض الأساليب والاتجاهات الإخراجية الحديثة والمعاصرة التي تحاول ان تؤسس لها خصوصيات، إذ تعتبر أن النص الأدبي هو بمثابة خط الشروع أو منطلق أو حجة لتأسيس نص مجاور يتحرك باتجاهات صورية تؤسس مغزىً فنياً وفكرياً وجمالياً لما يتحرك على الخشبة، وكل هذا لا يمكن له أن يتحقق إلا إذا كانت الحركة قد أخذت مكانها الحقيقي كتجسيد للمعاني بمصاحبة الإيماءة والشغل المسرحي اللذين لا يتجزءان عن الحركة ويقدمان الفعل في صوره المتعددة، فالشكل المسرحي هو "نشاط يستخدم لإنجاز (فعل)أو تأكيده، أو تكثيفه، الأسلوب الذي يلعب به المرء بالأشياء في البيئة... وينمو من الارتباط بالأشياء والعلاقة مع الزملاء الممثلين" [3]وحتى لو توفرت كل المهارات لا يمكن ان يخطط للشغل المسرحي مسبقاً، لأنه حتماً سيبرز عند التمارين (البروفات)، وعندما لا يستطيع الممثل إيجاد شغل مسرحي، عندها يتدخل المخرج ليحفزه ويساعده، وهناك عدة طرق للحصول على الشغل المسرحي.

[1] – كريج ادوارد غوردن، في الفن المسرحي، م س، ص57.

[2] – غاتشف ،غيورغي، الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، العدد 146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع السياسة، الكويت، 1990، ص55.

[3] – سعد، صالح، الأنا– الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد27، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع السياسة، الكويت،2001، ص25.

ثالثا: جمالية الحركة التعبيرية.

تعد الحركات التعبيرية المرئية، فالرقص خطابات موسيقية مهمة استخدمها الإنسان منذ القدم للتعبير عن أفراحه وأحزانه وطقوسه، وما الاحتفالات الدينية الإغريقية قديماً إلا طقوساً تعتمد الرقص والشعر... وكذلك في جميع الحضارات والأمم الأخرى، ولا عجب أن قلنا أن الحيوانات تستخدم الحركات التعبيرية أيضا، فالنحل – مثلا – يؤدي رقصة معينة حينما يعثر على رحيق الأزهار"[1] مستخدماً هذه الطريقة لإخبار الآخرين بذلك... وكما تستخدم الحركات التعبيرية في المعالجات النفسية مثل رقصة (كيل افيل) " أن هذه الرقصة قديمة تمارس عندما يعرض احد أفراد العائلة أو عند حدوث مشكلة معقدة تعكر الحياة الاعتيادية أو تهدد النسل أو الرخاء..."[2] وهناك رقصات الزار العراقية المعروفة في أرجاء الوطن العربي وتشتهر بمدينة البصرة في الجنوب، وهناك الرقص الصوفي ، فالتعبير بالحركة والرقص وفي مختلف بقاع الأرض له أبعاد دينية ونفسية واجتماعية.

تطورت الحركات التعبيرية مع الأيام إلى فن إبداعي جمالي يعتمد لغة الجسد في الفراغ، ويتجلى جمال الحركات التعبيرية من خلال وحدة ورشاقة الحركة إن كانت فردية أو مجموعة تقدم هذا الخطاب، ويتجسد الجمال في تلك الحركات التعبيرية أيضا من خلال انسيابية وسهولة التعبير، كما وتكون التشكيلات المعتمدة في أداء الحركات التعبيرية عنصراً جمالياً مهماً أخرا، فكثيراً ما نلاحظ أن مجموعة المؤدين يشكلون صوراً جميلة من خلال الحركات والأزياء وغيرها... ولهذه الأهمية لهذا الخطاب فقد استعان به المخرجون والفنانون في المسرح وفي مسرح الطفل بشكل كبير لما له من أثر تلقي الأطفال وشد انتباههم "فحينما تظهر الرقصات بين فترة وأخرى في مسرح الطفل، وحينما تظهر الأغنيات التي تفرغ ما في النفوس من شاعر وانفعالات، هذه التركيبة العلامية لها ما يزيدها إثارة وجمالا حينما تدخل الموسيقى "[3] ولهذا فأن تضافر عناصر الخطاب الموسيقى المسموعة والمرئية تلعب دورا مهما في إنجاح العروض المسرحية.

إن صياغة التعبير في قالب جمالي، على خشبة المسرح، يقتضى من الفنان أن يتناوله ببعض التغييرات المقصودة التي تطرأ عليه، وتغير من معالمه؛ إذ يجب إحلال التصميم محل الارتجال، والتركيز والتعقيد بدلاً من البدائية والتسطيح. كما يجب اختزال الرتابة، وكذلك اختزال الواقع وتضمينه داخل العمل الفني، مع مراعاة

[1] - Look: Jean Ailchison ,Linguistes, London, Weie 7cp ,1978 ,p.22.
[2] - Ibid. p.225.
[3] – مصطفى السالم، التركي، الإلقاء في مسرح الطفل– نظام مقترح ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996، ص 168.

إلغاء بعض العناصر، أو دمجها، أو إضافة تفاصيل جديدة أو غيره، وذلك بهدف الوصول إلى التأثير النهائي الأخير للعمل من حيث أثره الجمالي، و الدلالي. "فالتعبير الفني هو دلالة وجدانية تُدرك بطريقة حدسية مباشرة، إذ إنه عملية إمداد الحركة بمعنى ما من المعاني؛ أي إكسابها دلالة أعمق من دلالتها الظاهرة، وبذلك تصبح رموزاً تصلح لغة فنية جديدة"[1].

فالبحث عن الحركة ذات البعد التشكيلي والبناء الحركي الدلالي بطرق علمية تزحف باتجاه بناء الشكل المرئي وغير المرئي، فالحركة الدالة لها الدور الفاعل في إفراز المعنى والدلالة الجمالية في التعبير الحركي، وبالتالي فإن التعبيرات الحركية تفرز دلالات درامية مفتوحة، يتجدد خطابها الدلالي من مشهد إلى آخر وببلاغة حركية تشكيلية.

ويؤكد "كمال عيد"[2] ذلك؛ إذ يشير إلى أن الحركة في فنون المسرح والتمثيل تشق طريقاً يؤدى إلى نتائج درامية، وفكرية خاصة لا يمكن أن تتشابه، أو تتطابق مع الطريق الذي تشقه الحركة في فنون الرقص كالباليه مثلاً، فضلاً عن أن فلسفة الحركة في فنون المسرح والتمثيل تتخذ أشكالاً ووضعيات خاصة استناداً إلى التوافق، والانسجام مع الفعل، أو الحدث الدرامي، ثم مع رد الفعل بما لا يتشابه مع فلسفة الحركة في فن الباليه، مضيفاً إلى ذلك أن مناهج الحركة في الباليه ترتكز على أسس وقواعد أشبه ما تكون بالجبرية والإلزام، خاصة فيما يتعلق بأجساد الراقصين والراقصات، وهو مالا نجد له نظيراً في أسس الحركة عند الممثل.

اختلف كل من الألماني "رودولف لابان" Rudolf Laban (1879-1958) و"جوليان هلتون"[3] Julian Hilton في نظريتهما عن الحركة، عن مركزية انبثاق الحركة من جسد الممثل، إذ ذهب الأول إلى منتصف الجسد تماماً، بينما الثاني إلى نقطة تلامس القدم مع الأرض؛ ومن ثم فإن علاقة التوتر الجدلي بين هذين المركزين تشكل عنصراً جوهرياً في تحقيق الاندماج، والتوافق بين الجوانب الفيزيولوجية، والجوانب الجمالية فى الحركة البشرية؛ إذ إن الحركة بأنواعها كافة تعتمد على هذا الاندماج، والتوافق بين الطبيعة الفيزيولوجية للجسد من ناحية، وبين التشكيل الجمالي من ناحية أخرى.

---

[1] – صالح سعد: ميتافيزيقا الحركة، دراسات في الدراما الحركية والرقص، مكتبة الشباب، العدد73، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1995، ص36.

[2] – مليكة لويز: الديكور المسرحي، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط3، 1990، ص 65.

[3] – جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، سلسلة المسرح (13)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، 2000، ص197.

وقد تم تقسيم التعبير الحركي للممثل بموجب وجهة النظر هذه إلى ثلاثة أنواع رئيسة: أولها حركة تعبيرية بملامح الوجه، وثانيها حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس، أو الجزء العلوى من الجسد، وثالثها حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين[1]، وقد جاء ترتيب هذه الأنواع على هذا النحو وفقاً لأهميتها الدلالية.

فبالنسبة إلى التعبير بملامح الوجه؛ فإن الوجه يُعد أهم جزء في جسد الممثل، وخاصة الفم والعينين؛ وهو أحد الأعضاء كبيرة الأهمية بالنسبة إلى التعبير الانفعالي؛ إذ يتفرد من دون سائر الأعضاء بقدرة هائلة على التعبير المنوع المركب؛ فيرسل إشارات واعية، أو غير واعية، تدلنا على حالة صاحبه الشعورية، والصحية، ودرجه انتباهه، وموقفه العام، وغيره"[2]؛ ومن ثم يحتل الوجه المكانة الأولى في اهتمام الممثل بوصفه ساحة الحواس الظاهرة، كالعين، والفم، والخدين، وغيره.

فالعين مثلاً تلعب دوراً جوهرياً ضمن عناصر التعبير الحركي بوصفها أكثر أجهزة إرسال الإشارات الاجتماعية التي نمتلكها قوة للدرجة التي تلح علينا في صور متنوعة؛ فنراها حيناً تبكى، وحيناً تلتمع، وحيناً تتجول باحثة عن شيء ما، وحيناً ترقب سير الأمور وتفطن إلى مغزاها، كما يستخدم التحديق بالعين بوصفه وسيلة للبحث عن الحميمية، أو محاولة للابتزاز، والتهديد، وغيره؛ فمنذ القدم والعين ترمز إلى نوافذ القلب والروح؛ لذلك اكتسبت العيون الماكرة دلالة الشر. وتأكيداً على أهمية العين بالنسبة إلى الممثل بوصفها أحد عناصر التعبير بالوجه المهمة، يقول (جلين ويلسون) Glenn Wilson (1942)– "يحتاج الممثلون إلى أن يسيطروا على حركة العينين؛ وذلك لأن هذه الحركة تكون هي النقطة الجوهرية بالنسبة إلى لجمهور، وهى ما ينبغي أن تكون الجزء الأول من الجسد الذي تسجل الأفكار الجديدة عليه".

وفيما يخص الإشارات والإيماءات؛ فيعرفها (لامب ووطسون) Lamb Watson بأنها حركات مقصورة على أجزاء معينة من الجسم كاليد، أو حاجبي العينين مثلاً؛ وهى الأجزاء التي عادة ما يتم اختيارها، واستخدامها بشكل واعٍ من أجل توصيل رسالة معينة إلى الآخرين؛ ونتيجة لذلك فإن الإيماءات تتسم بكونها متغيرة الدلالة، وفقاً للثقافة الخاصة بها؛ ومن ثم فالممثل يجب أن يضع في اعتباره أنه إذا أراد أن يجسد الدور الخاص بشخص ما ينتمي إلى حضارة أخرى غير حضارية، فهو يحتاج إلى دراسة الإيماءات المميزة لتلك الجماعة التي ينتمي إليها هذا الشخص؛ كي يكون أداؤه مقنعاً.

[1] – جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص 186.

[2] – م ن، ن ص.

أما الحركة الانتقالية عن طريق الساقين؛ فهي ضرورة أساسية فوق خشبة المسرح سواء بالنسبة للممثل، أم الراقص، أم المؤدى عامة؛ لأنها شرط جوهري من شروط تحقيق عملية الأداء التمثيلي سواء بالنسبة إلى دخول الممثلين وخروجهم في بعض العروض – وهو أبسط الأمور– أم بالنسبة للمهمات الأكثر تعقيداً مثل: التمثيل الصامت، والراقص، وغيره من فنون الأداء الحركي الأخرى.

ويسجل الباحث أن الحركة الانتقالية – عبر تواصلها طوال مدة العرض– ترسم شبكة من الخطوط الحركية، منها الأفقية، والرأسية، والمائلة، والمنحنية، والمتقطعة، والمتموجة، وغيرها. هذه الخطوط تؤثر على بعضها بعضاً، وتخلق أحاسيس مختلفة تعمق اللحظة الدرامية المصورة، كما تعطى تأثيرات متنوعة ومتعددة عند النظر إليها، وتفسر الأحداث أو تكمل معانيها، فضلاً عن أنها تجعل العين تتحرك معها طبقاً لاتجاهاتها المختلفة؛ مما يبث قدراً من الديناميكية المطلوبة في الصورة البصرية، ويكسر حدة الرتابة الوارد حدوثها.

كما إن للحركة خطا له اتجاهية معينة، فالخطوط الحركية تحظى باستجابات عاطفية متماثلة لدى الجماهير في أنحاء العالم جميعها؛ لما تحمله من معانٍ يدركها الجميع، نذكر من أمثلتها أن (الخط المستقيم) يوحى بالذكورة، والقوة، والاستقرار، والرسوخ، وغيره. و(الخط المنحنى) يوحى بالنعومة، والرقة، والأنوثة، كما يوحى بالمكر، والشرور. و(الخط الرأسي الطويل) يوحى بالقوة، والوقار، والشموخ. و(الخط المائل) يوحى بالحيوية، والهمّة، والعنف، كما يوحى بالحركة، والسقوط. و(الخط المتموج) يوحى بالحركة الثعبانية، وبالخديعة، كما يوحى بالانسيابية. و(الخطوط المتقطعة) توحي بالصراع، والعنف، والتشابك، كما توحي بالاضطراب، والارتباك، والخزي، والقلق، وغيره."[1]

[1] – مها فاروق عبد الرحمن: أزياء الاستعراض في السينما المصرية، آفاق السينما، العدد 23، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002، ص ص45-46.

رابعا: التشكيل الحركي للجسد في المسرح الحديث.

إن ظاهرة التجريب التي شهدها المسرح في ظل جدلية الشكل والمضمون والاهتمام بالمقاربات الفلسفية لخطاب العرض المسرحي مع اتساع الاستيعاب لوسائطية التقنيات الجديدة ومحاولة احتوائها ضمن الصورة الكلية للخطاب المسرحي، من اجتهاد في انفتاحية النص، و وكذا الاجتهاد في التصور والسميأة والتأويل والقصدية لظاهرة الإخراج كمنظومة بصرية، وتبلور مفهوم الموضوع الجمالي للمنجز المسرحي، كل هذه لمعطيات مهدت إلى وجوب تناول الواقع بصور بصرية تتناسب والتقدم التكنولوجي، مما دعا إلى إيجاد بالإضافة إلى التأكيد على أصالة المسرح عبر التأكيد على عنصر الأساس ألا وهو الممثل بوصفه العنصر الحيوي الذي يمتح وسائل العرض الأخرى خصوصيتها التوظيفية بفعل تعاطيه الفني معها، أو محاولة التعويضي بأدائه الجسدي عن اغلبها وتأكيد دوره الإبداعي بالتقشف في توظيفها، بالشكل الذي كشف جليا الإسهام الفاعل لأجساد الممثلين في رسم الفرق الموازي لوسائل الأعلام فقد نمى أسلوب الأداء الجسدي وتداخل في مفترقات الجوانب الحياتية وشهد تلاقحاً ثقافيا سيسيولوجياً بلور صياغة تشكيلية شمولية أكسبتها بعدا جماليا، سنحت تأسيس العلاقات الجسدية للممثلين الدور الأهم في بنائية العرض المسرحي الكلي، مما تطلب معرفة كل ممثل لأسس هذا التشكيل ومتطلبات علاقة جسد. ضمن التشكيل الكلي للأجساد[1] يضمن حث طاقاتهم الإبداعية التجريبية لإيجاد ما هو جديد ضمن إطار السمات الجمالية تعزيزا لدور المخرج المسرحي، "إذ لا يمكننا إن نتصور جماليات الإخراج. بدون إبداعات الممثل الخلافة، حيث يتعود بد٠ الجدي الخارجي إلى منظومة علاماتية..."[1] كما يحتل الممثل مكانه المهم عند المخرج (بوبوف) فالممثل في رأي (بوبوف) هو الذي يوصل المضمون الأصيل للمؤلف الدرامي وبدونه يفرغ كل شيء على خشبة المسرح من محتواه.

فالمناظر المسرحية والملابس والملحقات والموسيقى، كل هذا إنما يخلق ظروف الفعل المسرحي والجو العام للعرض. وإذا لم تشع في هذا كله روح الممثل الواعي لمهماته فلن تنفع أية حيل إخراجية، أو مؤثرات تكتيكية في تعويض العنصر الرئيسي[2].

[1] – يوسف عقيل مهدي ، جماليات المسرح الجديد، الكندي للنشر، اربد، 1999 .

[2] – بوبوف ألكسي، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي المسرحي، دمشق، 1976، ص 120.

مما يعني أن التشخيص الحسي لتشكيلات أجساد الممثلين يمثل الواجهة المباشرة في سياق خطاب العرض المسرحي إزاء متلقيه، بغض النظر عن مستوى البث المستوعب عند الممثل لتوجهات المخرج لاسيما وان الممثل المسرحي كيان حي يتمتع بخصوصيته الإبداعية التي يتطلع إلى أن يجد صداها في العرض المسرحي، لذا يكون جوهر الفن المسرحي نابع من روح التعاون الإبداعي بين الممثل والمخرج، إذ أن المخرج ...، في مجال البناء التكويني للعرض، مثله مثل الكاتب والرسام غني بالوسائل التعبيرية، غير أن امتلاك حرية التعبير الفني عند المخرج أمر في غاية الصعوبة، ذلك أن وسيلة فنه مادة حية ومعقدة هي الإنسان الممثل"[1].

ومن هذا المنطلق يتحمل الممثل دورا مهما في مستوى التكشف الجمالي للعرض المسرحي وان جسده يشكل المادة الحسية التي عبرها يعكس جميع الجهود التي تعاونت معه في صياغة أدائه ضمن التشكيلات الجسدية وان تشكيل الأجساد يمثل البوابة الأساسية للخطاب الجمالي ضمن خصوصية العرض المسرحي.

ولكي يتحقق التأثير الجمالي يستلزم معرفة كل ممثل للكيفية التي يتم وفقها جمالية العلاقات التشكيلية للأجساد ومتطلبات توزيعها الفني على مساحة العرض، وفق المنظور التكويني لجمالية العرض، يحدد الممثل والمخرج (ستانسلافسكي) المنظور فيما يخص الممثل عبر التوزيع الرشيد لقواه الإبداعية ووسائله وألوانه التعبيرية مفاده أن "نتفق على أن نطلق كلمة المنظور – على التآلف الهارموني والتوزيع الرشيد للأجزاء عند عملية الإحاطة بالوحدة الكلية في المسرحية والدور"[2].

إذن يلعب الإدراك الجمالي عند الممثل المسرحي دوراً أساسياً في توجيه أدائه التشكيلي ضمن مجموعة الأجساد ويسهم في مراعاة التبادل التأثيري لكل جسد، الممثل مع الآخر ضمن خصوصية الاشتراك الجمعي الذي تتمتع به التشكيلات الجسدية، و ذلك لا يستثني المعرفة بأساليب تكشف البعد المضموني عبر الحسي، العلاقات الأجساد يتمازج فيها الحسي بالمضموني، مما يتطلب تقصي واقع تأثيرات الحسية المحيطة و اعتماد معرفة الإنشاء الجمالي لها بمتمعنات سيكولوجية لرفع مستوى مقاربته مع الممكن النموذجي لحسن تلقيه، نتيجة اتخاذ النسق الصحيح ضمن التشكيل المتفاعل بين الأجساد (بين جسدي)، والذي يتخذ مساحة واسعة في التوجهات الحداثوية وما بعد حداثوية، في محاولة لتأكيد الخطاب الشمولي بتوجهات سوسيولوجية

[1]– غلوم إبراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، الأردن ،2002، ص 25.

[2]– بوبوف الكسي، م س، ص 141.

تمعن في تأكيد جمالية الاستناد إلى التشكيلات الجسدية في خطاب العرض المسرحي، والتي شكلت المعطيات المسرحية الشرقية (اليابانية والصينية والهندية) حافزا مهما في التوجه نحو جمالية التشكيلات الجسدية، فضلا عن المعطيات المسرحية التي أكدت على الجوانب التشكيلية لأداء الممثلين وعلى البلاستيكية والنحتية لأجسادهم والتي تبلورت في (المسرح الشرطي) بعد أن وجد فيه الممثل والمخرج المسرحي(مايرخولد) أن الكلمات ليست كل شيء، ولا تقول كل شيء، ويجب أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية، بشرط أن لا تكون هذه الحركات ترجمة للكلمات[1].

شكّل الاهتمام بما هو تشكيلي، منطلقاً تجديدياً لأداء الممثل في المسرح الغربي، بعد أن تم تلقيح أداء الممثل الغربي مع أداء الممثل في المسرح الشرقي، نتيجة إدراك خصوصية هذا الأداء، والتي شكلت حافزاً لاستثماره في المنظومة المسرحية في الغرب، وهذا ما حدث فعلا في (المسرح الملحمي) إذ ساهم المسرح في شرق آسيا في صياغة نظريات وهي في طور التشكيل كما هو الحال عند (برتوك برشت) عام 1935 م حين شاهد الممثل الصيني (ماي لان فان)، وهو ينهض في مكانه وبدون تغيير للملابس والإضاءة – شخصية نسائية، وهذا ما سماه "برشت" لاحقاً بالتغرب، الذي عزز مكانة الأداء التقديمي ضمن معطيات الاتجاه الملحمي وتأسيس جمالية خطابه المسرحي التي شملت الممازجة بين المعطيات القديمة والواقع المعاش مع إبانة دور الترميز الإيمائي للمعطيات الجسدية , التأكيد على دور الإيماءة الحركية (الجست) في تعزيز التغريب الجسدي بغية الكشف الجمالي للعرض.

كما تكشفت التأثيرات الشرقية جلياً في الإسهام الفاعل للأجساد عبر معطيات الحسية لم البصرية لعروض (مسرح القسوة) بفعل الاهتمام بالتكشفات التشكيلية لأداء الأجساد والتأكيد على التلقي البصري بتعبيرات درامية تسهم فيها التواءات الأجساد واضطراب حركتها للإيحاء بالمعاناة الإنسانية وكشف الإنسان أمام نتيجة قسوة التأثير بغية التغيير الحياتي. كما أتخذ (المسرح الفقير) أسلوبه التأثيري الإيجابي في التأكيد على

[1]– طرح منهاج (المسرح الشرطي) من قبل (مايرخولد 1874–1940م) الممثل والمخرج (السوفيتي سابقا) وقد اقترن هذا المسرح بالمذهب الرمزي ويقوم على أساس مبدأ (الأسلبة) والمسرحية تعالج فيه بوصفها عرض احتفالي يخضع للمبدأ التصويري الحركي الموسيقى (الإيقاعي). وقد تميز أسلوب (مايرخولد) في الإخراج بالاستخدام الفعال لوسائل الغروتسك التعبيرية' والمبالغة الشديدة' والمجاز المسرحي. والتهكم الحاد والميل الى اعطا، الشخصية المسرحية طابعاً رمزياً معمما.

ينظر : صلاح سامي، الممثل جسد مفكر – التجريب على الجسد في الولايات المتحدة, مجلة المسرح المصرية العدد (141–142)، 2000، ص 56 .

دور الإسهام الجسدي للتعبير الدرامي (.تكشف مستواه الجمالي لاسيما في قدرته الاستعاضة عن غالبية عناصر العرض الأخرى والاستناد الأساس لأداء الأجساد عبر التأكيد على أهمية بلاستيكية الأجساد وتشكيلاتها العلائقية التأويلية ونحتيتها فالممثل في (المسرح الفقير) "ممثل طقسي وهو الممثل الصانع الذي يفتح على صور وخيالات ورموز.. من العقل الباطن للمجتمع ... وهو.. يرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة في الإضاءة والموسيقى الإلكترونية والفن التجريدي، أو المكياج..."[1].

إن تأثير المسرح الشرقي أوجد خصوصية متميزة لطابع التجديد في المسرح الغربي، لذ جعله نقطة التلاقح الجامعة لخاصية المسرح في الشرق والغرب، مما أسهم في الإيحاء بمكنات التشكيل الجسدي للتعبير الجمالي، الأمر الذي حفز محاولات جاهدة للانزياح عن أيقونة الأداء الجسدي والانزياح إلى ممكنات تشكيلاته العلائقية الترميزية والتأويلية والرغبة في !يجاد خطاب عرض بصري مثير للنقد الفاعل للمتلقي ومشاركته بصورة أكثر إيجابية في خطاب العرض عبر المعطيات التشكيلية للأجساد، التي تستفز الذهني بمداعبات عاطفية تبغي الممازجة بين ما هو جمالي وأيديولوجي.

لقد قاد الاهتمام بتشكيل الأجساد جمالياً إلى تغيير اتجاه المسرح الغربي الحديث بالرغم من أن الإغريق تميزوا باستعمالهم الحركة كتعبير عن (الجسد) الطبيعي وحريته، إلى جانب امتيازها بالبدائية، حيث كانوا يتحركون وفقاً لشكلهم وهيكلهم وتركيبهم العضوي دونما تأويل، وصولا إلى المسرح الحديث، حيث نجد أن الحركات والإيماءات والإشارات التعبيرية أو الجسدية حلت محل ما كان يصفه الشاعر بالكلمات فأصبحت (لتعبيرات) الوجه وحركات الجسد أهمية كبيرة ..."[2].

وجاءت الأساليب التشكيلية لأجساد الممثلين وتوظيفها في علاقات متداخلة ومتراكبة استجابة لمحاولات التجديد في المسرح الغربي والتي استدعت إيجاد صيغ خطاب تفعل التأثير الجمالي لعلاقات الأجساد بوصفها عنصراً فاعلا في إبانة كثير من المواضيع الإنسانية الملحة والتي تزامنت مع عصرها وفق مرجعيات تداخلت بين سابقها وعصرها، فجاء إنشاء الأجساد عاملا مهماً في تحقيق هذا النوع من الخطاب المميز، والذي تطلب بالضرورة استقطاب كل ما يمكن من مقومات التجديد والانزياح خارج بؤرة التقليدي تحقيقاً لمطالبة واسعة بغية تفكيك الشكل المألوف لأداء الأجساد والتحرر منه، والانفتاح نحو أشكال توظيفية مميزة

[1]– حسون ضياء شمسي، العرض في المسرح البولوني المعاصر، مجلة جامعة بابل– العلوم التربوية. المجلد 4، العدد 2، 1999م، ص4.

[2] – غلوم إبراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي. م س، ص 196.

للأجساد تنبض بالطاقة الشكلية المميزة بغية إيجاد خطاب جمالي للممثلين الذين يُشكِّلون أساس الصورة البصرية في خطاب العرض المسرحي، إذ يمكننا أن نصنف اتجاهات التشكيل الجسدي في المسرح الحديث كما يلي:

1- مسرح التشكيلات الجسدية.

1-1 المسرح الحي:

ومن المسارح التي اهتمت بالتشكيلات الجسدية (المسرح الحي)[1] حيث ظهرت لديه أساليب تشكيل جمالية فجسدت بالمشاهد المتقطعة والارتجال الجماعي فضلا عن المشاركة الفاعلة للمتلقين، ولم يختلف (المسرح الحدثي) في الاستناد إلى حرية توظيف ممكنات (المسرح الشامل) فضلا عن المشاركة الجماعية في الأداء، من دال ونساء و أطفال وشيوخ بغية التحفيز الذهني، كما يتم الاستناد إلى الصمت والآلة الإلكترونية بما يسمح بدمج الفن بالحياة بحيث تندمج مثلا المحاضرة بالتمثيل أو تظهر مجموعة أشخاص تعترض بشكل تظاهري على موضوع يتم إلقاؤه عن الحرب، فالحدثية تعني محاكاة القوى الموجودة بوسائل مرئية وصوتية أو لفظية تحقق مشاركة فاعلة للمتلقين.كما لم يختلف كثيراً (مسرح فرقة سان فرانسيسكو الإيمائية) في اعتماد التشكيلات الجسدية عنصراً أساسياً في محاولة لتأكيد العنصر الحسّي المتناغم مع مكان العرض الذي قد يكون مشغلا أو مرأباً أو كنيسة مهجورة أو حديقة عامة ولا يشترط أن يكون الكل من الممثلين بل يمكن اختيار أناس اعتياديين ممن لهم بريق آسر على خشبة المسرح، شرط أن يكون وجه الممثلين أمام الشمس لا المتلقين، ولكي يحقق هذا المسرح تأثيره يمكن التقاطر تباعاً في موكب حول الحي مع توظيف كافة ممكنات الموسيقى بحيث يكون الأداء الجسدي بحركات رشيقة وسريعة لا تستبعد التعامل الارتجالي مع أي حدث يمكن توظيفه مسرحياً بحيث يقتبس الممثل كل ممكنات الأداء الحركي ومنها السيرك للوصول إلى هدف العرض الكامن في تصوير مصادر قهر الجسد وعذاباته في الأسر والحرب والعنصرية في دعوة واضحة للنفير بأسلوب أخلاقي.

[1] – تأسس (المسرح الحي) في سنة 1951 عند تقديم(جوليان بيك وجوديت مالينا) مسرحيات أربع في منزلهما وكانت (جوديت) مشتركة في حلقة (بسكاتور) صاحب نظرية (المسرح السياسي) وخلال مرحلة الستينات امتد (المسرح الحي) إلى أوربا فكانت المرحلة الذهبية بالنسبة إليه مستخدماً تقنيات اليوغا والارتجال الجماعي.
ينظر: عزام، محمد . م س، ص ص39 -44.

2-1 مسرح الخبز والدمى[1]: تم تشبيه أهمية المسرح بالحاجة الماسة للخبز، وجاءت عروضه متماشية مع الأساليب الحداثوية في تجاوز التقوقع في مسرح العلبة، مثلما ظهر في مسرحية (النار) التي عالجت موضوعة حرب فيتنام عبر توظيف التشكيلات الجسدية للممثلين مع منح العرض تفاعلا شمولياً لباقي عناصره بالاقتراب من تقنية (المسرح الشامل) حيث الأضواء والألوان والدس والأشرطة المسجلة والأقنعة فضلا عن إدخال المتلقي في التجربة الفنية القائمة في العرض المسرحي. كما أستند (مسرح لا ماما التجريبي)[2] الارتجال والتشكيلات الجسدية فضلا عن إشراك المتلقين في العرض المسرحي.

3-1 مسرح الشارع والمسارح المفتوحة[3]: عموماً بالاستناد إلي الأداءات الجسدية المميزة بغرابتها والتي لا تخلو من حركات كوميدية وإقحامات ارتجالية تستثير انتباه المتلقي وتجذبه نحو العرض المسرحي، فضلا عن

---

[1] – تأسس (مسرح الخبز والدمى bread and huppet) في ستينيات القرن العشرين ويعد الألماني بيتر شومان 1934) مؤسسه. وكانت أولى عروضه (رقصة الأموات) التي قدمت في كنسية، ومن العروض التي قدمها مسرح (الخبز والدمى) أيضاً مسرحية (النار) ج التي تم توظيف تقنيات مسرحية متعددة فيها .

[2]- أسس (مسرح مقهى لا ماما التجريبي la-mama) كل من (فريد ستيورات وأخته آلن) وذلك عام 1961، في نيويورك وأول عرض لهذا المسرح كان في قبو صغير لا يتسع لأكثر من خمسة وعشرين متلقي قدمت فيه مسرحية(الذراع) عن قصة لزتينسي وليامز). ينظر : عزام، محمد. م س، ص43-44.

[3]- نشط (المسرح المفتوح) open Theater في المرحلة ما بين عامي (1963-1971)، إذ اجتمع الناقدان (جوردون روجوف) و(ريشارد جيلمان) والكتاب المسرحيون (ميجاي تيري)، و(ماريا ايون غوريس) و(جان-كلود فان ايتاللي) وإبريارافان) و(جيري راجيني) واتفقوا على تأسيس مسرح تجريبي أسموه (المسرح المفتوح)، وفي موسم عام 1965-1966 أتحد هذا المسرح بمسرح (اللاماما) حيث أخذ بتقديم مسرحية كل شهر إضافة إلى الحلقات العلمية التي كان يقوم بها. وقد طور من قبل (جوزيف تشايكن / المولود في نيوريوك 1935م) وهو من أصل روسي كان يطمح لعرض مسرح اللامعقول ولا يتبنى مسرح النجم في محاولة لتأكيد ميله نحو العمل الجماعي الذي يكون المتلقي جزءاً فاعلا فيه، وقدم على (المسرح المفتوح) أعمالا منها (الأفعى) لمؤلفها (جان -كلود فان اتياللي) والذي ألف أيضاً مسرحية (مرحى أمريكا : وهي تصوير لكابوس مرئي من أمريكا المعاصرة تعكس فيه الآلية والحوار الآلي ميكانيكية الحياة وضياع الإنسان في أمريكا). ومسرحية (الآخرة) إذ تم الاستناد بها إلى الارتجال، كما تم تقديم مسرحية (المحطة) التي استند فيها إلى توظيف القناع.

ينظر: حسون، ضياء شمسي. التجريب في المسرح الأمريكي،مجلة جامعة بابل، العلوم ١لتربوية، المجلد6، العدد2، 2001، ص ص272-273 .

ينظر أيضاً :عزام محمد. م س، ص 41.

يشتمل (مسرح الشارع والمسارح المفتوحة) أيضاً مجموعة من الفرق المسرحية ومن فرق (مسرح الشارع) فرقة (ميتافوليس metafolis)المسرحية' وتعتمد عنصر المفاجئة والدهشة، ومن فرق (مسرح الشارع)أيضاً فرقة(كوميديات ايلس Eilisa

طابع الانفتاح الإنساني الشمولي الذي تبنى التشكيلات الجسدية وسيلة للتواصل الثقافي وإيجاد نوع من التلاقح بين الثقافات الإنسانية المختلفة والذي تبلور ليس فقحل في محاولة إيجاد خطاب بصرا موحد اتجاه جنسيات المتلقين المختلفة بل وتأكيد هذا التوحد الإنساني في وجود جنسيات مختلفة بين صفوف الممثلين أيضاً.

واهتمت فرقة (ميتافوليس) المسرحية بالتلاقح الثقافي والاشتراك المتنوع لأجناس من الممثلين، إذ تتكون الغرقة من ثلاثة أشخاص (منهم إنتان فرنسيان وثالث ألماني) واستندت الفرقة التشكيلات الجسدية التي كان لها الدور الأساس في إبانة الوحدة الإنسانية و إيجاد الخطاب المؤثر عالمياً بوصفه يتخطى حدود الاختلاف اللفظي، فكان خطاب الأجساد ضرورة لتحقيق التأثير الجمالي بتضميناته السيميائية فضلا عن الاستناد إلى عنصر المفاجئة و الإدهاش في الأداء الجسدي الذي يتكيف وفق التغير المكاني والموقف الذي يمكن أن يطرأ أثناء العرض في الأماكن المفتوحة، إذ تتميز الفرقة بالمعالجة الهادئة مع المكان مع الحفاظ على الدقة المتناهية في أداء الحركات الجسدية الجماعية التي تثير حالة من الترقب والتوتر بفعل الحركات الإيمائية المعبرة.[1] بينما استندت

=commediants) المسرحية وهي تنتمي إلى إقليم (كتالونيا) الإسباني، وتقوم بقيادة إعداد جماهيرية كبيرة فيما يشبه الرنة وهم يقعون تحت تأثير الفعل'' المسرحي، وهذه الفرقة مثل فرقة (آرتشاوس Archaos) وفرقة (الملكي الفاخر Royal de lux) من الفرق العنيدة التي لا تذهب إلى مكان إلا إذا قامت بما تريد، وتستخدم الألعاب النارية بأعداد كبيرة وغالباً ما يرافقهم ضابط إطغاء ومن فرق الاستثارة فرقة(المسرح الطبيعي the natural Theater) وهي من فرق (مسرح الشارع) والتي استندت فن الإثارة باستفزاز أفراد الشرطة والمتظاهرين شديدي الانفعال بوصفها أشكالا وموضوعات للسخرية وتعتبر الفرقة من الفرق الأوربية الراسخة، وأفرادها يمارسون الأداء المسرحي منذ أكثر من واحد وعشرين عاماً شمل مختلف بلدان العالم وغالباً ما يكون العمل في شكل مجموعات عديدة تعمل في الوقت نفسه، وقد تخصصت الفرقة في عروض (مسرح المتجولين) التي تتبع العروض المسرحية المتحركة ومن فرق (مسرح الشارع) أيضاً فرق (النقد والتعليق) ومنها فرقة (دولة الرفاهية welfare state) وفرقة (الصامت ودادا mumer & dada) والتي تميل إلى توظيف الأداء الصامت الذي يتناول موضوعة المواجهة بين الموت والحياة بنهايتها السعيدة عن البعث وعودة الحياة، وهذه الغرق لا تستند التداخل مع المتلقي ويتمركز صراعها بين أبطال المسرحية، وتسند الإعداد المسبق والإيهام الذي يتطلب افتراض وجود الجدار الرابع. ومن فرق (مسرح الشارع) المسرحية التي تعد من أشهر الفرق الهولندية التي بدأت مشوارها الفني سنة 1975 وقضت العشر سنوات الأولى في تجريب أشكال وأساليب مختلفة، وقد اشتهرت بتقديم عروضها في الكنائس والمستودعات والمصانع ومحطات السكك الحديدية المهجورة وهناك فرقة (ستاكر ستلس stalkerstilts) وقد تأتي بمعنى (سيقان خشبية تسير عالياً) وهي فرقة مسرحية أسترالية تتكون من ثلاثة ممثلين.

ينظر: ماسون، بيم. م س، ص ص:46، 47،65،67، 73، ،83-91، 112-105.

[1] – ينظر : ماسون، م س، ص ص 46-48.

فرقة (كوميديات ايلس) المسرحية على التماسّات الجسدية التي يولدها الاحتكاك والتعارض بين الممثلين والمتلقين والتي تتخذ أحياناً شكل مضايقات جسدية ارتجالية تقحم المتلقي في العرض المسرحي وتعتمد ردود أفعاله التي يتعاطى معها الممثلون بطريقة تجعل المتلقي جزءاً فاعلا في العرض، فقد وظفت الفرقة المض—— ايقونات الجسدية بوصفها وسيلة لتحفيز المتلقين للمشاركة الفاعلة في الأداء وبقية إثارتهم للإفادة من ردود أفعالهم ضمن سياق العرض.[1]

وقد تبنت فرقة (دوجترويب) المسرحية أسلوب التشكيل الجسدي الذي يستند ملابس وماكياج غريب و استخدام لآلات متنوعة بتحويرات شكلية وكل تلك الصور تبث رسائلها الجمالية التي تباعد تحصل معناها حتى تغدو أقرب للغموض منه للوضوح وهو ما يسند التوجه التأويلي للمتلقي وتعدد الرؤيا ومن ثم تعدد المعاني، فالصورة المرئية لا تحمل معنى واحداً، لأن مجموعة الصور والأشكال المقدمة تكون قادرة على أن توحي بالكثير، وهو مستمد من التأثيرات البصرية التي تتمتع بها تكنولوجيا الاتصالات التي تمنح سيلا لا ينتهي من الصور، بشكل اختزالي يمكن من التقاط الرسالة في أقل وقت ممكن، ويجعل من المتعذر أن ندرك تلك الصور دون أن نحاول إضافة أو إيجاد معنى لها أو مجموعة من المعاني.[2]

أما فرقة (ستاكر ستلتس) فقد استخدمت سيقان خشبية (طوالات) لمنح الأجساد أطوالا مميزة تجذب الانتباه فضلا عن المرونة العالية في استخدامها بتشكيلات مختلفة تضمن حركات الوقوف على اليدين والرأس، فضلا عن القابلية المميزة في النهوض ثانية دون معونة، والعرض يتكون من فقرات ثلاث تكون الأجساد في الفقرة الأولى مغطاة برداء يشمل حتى الوجوه بالشكل الذي يجعل الأجساد وكأن لها أذع طويلة أقرب إلى شكل أن ع الحشرات وفي الفقرة الثانية يتم خلع الرداء كي لا يعيق وقوف الممثلين على الأرض والارتفاع عنها بغية أداء حركات ملونة بغية إنشاء تشكيلات منوعة تتألف مع أدائهم الجسدي[3] التوازن والدوران الهوائي وفي الفقرة الأخيرة يستخدم الممثلون مجموعة أعلام وتمثل مسارح الشارع والمفتوحة شكلا مسرحياً يتطلب إمكانيات جسدية مميزة نتيجة الانفتاح المكاني الذي يتطلب الاهتمام بما هو بصري في شد انتباه المتلقي الذي يمر بالقرب من تلك العروض أو يجد نفسه فيها بفعل حسن توظيف الممثلين لعملية إقحام المتلقي في الفعل المسرحي أو بإيجاد من يقوم من الممثلين : بقيادة جموع المتلقين بطريقة لطيفة تفتح المجال للمشاركة الفاعلة

[1] – ينظر ماسون، بيم. م س، ص65.

[2] – ينظر: م ن، ص 111.

[3] – ينظر : نفسه، ص 112 .

للمتلقي.

وهذه المشاركة تتسحب نحو التداخل الثقافي عبر إيجاد ثقافة عالمية مشتركة تذوب الفروقات بين الثقافات أو تجد المشتركات بينها والتي يشكل الجسد النموذج الجمالي الذي يشترك فيه البشر، مما جعله سبيلا لتحقيق الانفتاح الإنساني الشمولي الذي يستوعب إمكانية تقديم خطاب العرض دون محددات قطرية تقتصر على بلد ما أو ثقافة معينة في سعي لإنشاء تلاقح ثقافي بين الحضارات الإنسانية المختلفة، والتي يشكل الجسد بكافة جنسياته الهوية الموحدة للنموذج الإنساني، والعنصر المؤثر في (مسرح الشارع) نتيجة خطابه البصري الحسي الذي تميز به بصورة غالبة، مما جعل ,..،(مسرح الشارع) ينظر إليه على أنه أحد أفضل أشكال التبادل الثقافي أو التثاقف ويتبلور ذلك من خلال تأكيده على التواصل المرئي أكثر من التواصل اللغوي حيث يساعد ذلك على التخلص من عوامل المشكلات اللغوية ويؤدي أيضاً إلى وجود نوع من العالمية والكونية التي يتصف بها (مسرح الشارع)..." [1]

إذن، كان التوجه نحو الأماكن المفتوحة، فضلا عن عوض المسرحيات في أماكن مختلفة تتجاوز حدودها القطرية، سبباً في جعل توظيف الأجساد ضرورة ملحة تسهم في كسر الحواجز اللفظية في بث رسائلها الجمالية المستندة صورتها المرئية إمعاناً في تحقيق التأثير البصري بغية إيجاد التوتر والغموض في عروضها في محاولة لجذب المتلقين بفعل الأداء الجماعي للأجساد والذي قد يصل لأعداد كبيرة يتداخل فيها الممثلون مع المتلقين أثناء الفعل المسرحي عبر أساليب استفزازية وتحرشات وتعويقات في الطريق مثل الحجز أمام عابر طريق أو التماس الجسدي معه والتعامل ارتجالياً مع ردود أفعاله، فضلا عن الانتشار الجمعي المتوزع على الأبنية والشوارع و اعتماد المواكب الاحتفالية والألعاب النارية والألعاب البهلوانية والأزياء الغريبة، وكل تلك الأساليب تعتمد بغية التأثير بالمتلقي، مع تأكيد الانفتاح الشمولي على العالم وتذليل الفروقات الثقافية عبر توظيف الخطاب الحسي/التشكيلات الجسدية بصورة غالبة.

4-1 مسرح الشّمس:

كان له دوراً رئيساً في تأسيس الخطاب المسرحي وتميزت بطابعها التزييني ولكي تتلاءم مع المطروحات الأيديولوجية مانحة التشكيل قابلية التأثير الجمالي عبر التناغم الجمعي الذي حقق استجابة جمالية للمضمون

[1] – ماسون ، بيم، مسرح الشارع والساحات المفتوحة، تر : حسين البدري، مراجعة: محمد عناني، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار،1997، ص298.

وإرساء للحداثة في التصوير المسرحي وتوظيفاته في استنباط أساليب خطابية جمالية هي نتيجة للنفير المستمر مع الحفاظ على سياقات التشكيل وتتبع سماته الجمالية ضمن التشكيلات الجسدية لمجموعة (مسرح الشمس)، التي تتخذ من العمل الجماعي منطلقاً لها فلا توجد شخصيات أقوى من الأخرى وكل فرد من الممثلين هو قائد نفسه حيث تنتفي المركزية إزاء تعدد المراكز وهو أسلوب مستلهم من المسرح الشرقي.[1]

ويكشف التشكيل الجماعي للأجساد اللاحدود البنائية في الرؤية الفنية التي يتم فيها عزل التفرد واعتماد التكتل بوصفه معطى جمالياً وأيديولوجياً يبرز المنحى الحاسم للطابع السوسيولوجي العالمي بإدراك أهمية الجزئيات وتفكيك المركزي من ثم تحليل الجزئيات وصهرها في نظم إدراكية جمالية تمنح معرفة تبث بصنة شمولية تجسدت بالتنوع الثقافي لجمع المتلقين في (مسرح الشمس)، لاسيما ما ظهر في عرض (ألا تريدون) المستقى من ثلاثية اغامنون – حاملات القرابين والذي أستقطب ممثلين من ثقافات مختلفة في تأكيد لأهمية فن المجموعة التي تحقق وفق رأي(رولان بارت) تساوياً بين اللغات والفنون التي تؤديها بفعل الأداء الجسدي الذي يلغي الحدود الفاصل ما بين أنواع الأداء الصوتي لها.

وتكشّف الاهتمام بالتنوع الثقافي لممثلي (مسرح الشمس) منح الأجساد دوراً مهماً في تجسيد الصورة المسرحية لما تمتلكه الأجساد من وحدة إنسانية وإمكانية تذويب الفروقات الثقافية، وصنا التفاعل الثقافي بين أجساد الممثلين شهد تفاعلا آخر مع المتلقين، إذ تتآزر التشكيلات الجسدية مع المتلقين ضمن مساحة العرض المسرحي التي نتجاوز الأطر التقليدية لمسرح العلبة، وقد تبين ذلك جلياً في عروض مسرحية(حلم ليلة منتصف صيف لشكسبير، حيث كانت المخلوقات الغريبة تزحف بين مقاعد المتفرجين وتتسلق فوق رؤوسهم وأيضاً في عرض مسرحي تم تقديمه في فرقة المسرح الصغير في ميلانو قدمت (منوتشكين) مسرحيتها بعنوان (1789) عن الثورة الفرنسية، وكانت أنموذجا لما يسمى–المسرح البيئي– واعتادت فرقة(مسرح الشمس)على أن تقدم عروضها في أماكن خارج الأبنية التقليدية للمسرح.[2]

كما أن التوجه نحو التنوع الثقافي للممثلين عزز النهوض بأسلوب وحدة المتباينات الثقافية الاجتماعية (السيسوثقافية) وقيمتها البنائية في إنشاء الأجساد وتناغم مكوناتها وما ينطوي عليها البناء الفني من إرساء مبادئ التصميم التشكيلي البصري بما يحقق وحدتها الأدائية، إذ تكشف في (مسرح الشمس) التأكيد على

[1] ينظر: أينز، كريستوفر. م س، ص409.

[2] – ينظر: مينوشكين، أريان. كلمة يوم المسرح العالمي27 آذار http://www.almadapaper.net.

الطابع الكرنفالي ومشاركة المتلقين والاختزال، حيث انطلقت (منوتشكين) من التجريب على الرمزية السائدة في المسرح الصيني، وتوظيف الأقنعة بغية إيجاد نوع من التغريب والإدهاش مع استلهام المواضيع المسرحية القديمة بأساليب جمالية تستند المنظورات الشرقية فضلا عن التأكيد على وحدة التباينات الثقافية وتضافرها في العرض المسرحي تحقيقاً للتنوع الثقافي وشمولية التعبير الإنساني.[1]

يشكل التوحد الأدائي والاشتغال على المغردات الحسية فرزاً لتداعيات إنسانية شمولية وجدت طريقها ضمن النسق الفني لعروض (مسرح الشمس) ،إذ تتكشف أنساق بنائية للأجساد بصورة منسجمة ضمن المشاهد الجزئية والكلية بفضل تخطي عوامل التغريق وتعزيز الوحدة التشكيلية للمفردات وللعلاقات التكوينية وتحولاتها وفق اقترابها من السمات الجمالية ومحاولة تجاوز التقليدي بشكل يحقق تعزيز الرؤية الجمالية. مما منح إنشاء التشكيلات الجسدية معايير بنائيتها الجمالية رغم المستجدات التوظيفية لنسق تشكيلها بغية إيجاد شكل متجدد يحاول تقريب الأحكام التذوقية للمجتمعات الإنسانية قدر المستطاع بتوظيف العطاء الجسدي بتشكيلات بصرية مؤثرة، وعلى هذا النحو يصبح التشكيل حاملا للمقومات الجمالية الإنسانية بما يمتلكه من ربط عضوي تتكيف صفاته البنائية بفعل حسي يفترض محتواه عبر تعاطي صور التوحد التشبيهي وعدم الإعتاق من كينونتها الإنسانية المتكشفة بتشكيلات جسدية توحي بتجردها عن طابعها المحدد وتفعيل دور المظاهر في إبانة احتمالات المضمون وإطلاق التأويل إلى مساحاته الممكنة بفعل تفاوت مستوى العلاقة بين المحتوى والتشكيل مع إتاحة فرصة للتوصل عبر التشكيل إلى إحدى معانيه المقترحة.

يمكن القول، أن التشكيل الجمالي في (مسرح الشمس) تحقق عبر مظاهر الأبنية الجسدية كنسق يغادر الأيقوني بفعل تبني توظيف تجريبي لها وتحديد علاقاتها الأدائية بشكل أتاح كشف طبيعة المعالجات البنائية وما تتطلبه من إبداع في مجالات الصياغة الجمالية وإدخال تقنيات التجديد، بما طور الخطاب البصري جمالياً عبر الاستعانة بتكنيكيات الأجساد المتنوعة ثقافياً وإزالة الصفات المألوفة لتصعيد الاستقصاء الأدائي لتوحدها المميز وقابليته للتجريب، كما كان إخضاع التشكيلات إلى غربلة شوائبها الفردية واعتماد الجماعية دوراً في إحلال تنظيمات علائقية تقود إلى بلورة الخطاب البصري بشكل إنساني شمولي ودمج منظوماته البنائية بسبل جمالية، تعزز تركيب التشكيلات وفق سعي دائب لبلوغ وحدة الأجساد وكشفها عبر نتاجات مسرحية توضح المواقف الإنسانية بصيغ جمالية عبر عطاء رمزي ينبذ التفريقات الإنسانية ويثير الاستفهام حول أسبابها كضرورة

[1] – ينظر: أينز، كريستوفر. م س، ص ص402-403، 406.

للتواصل ضمن السياقات الثقافية المتنوعة المحفزة لأداء التشكيلات الجسدية وتتغيب ممكناتها، فبدت الأشكال مميزة بوحدتها العضوية و تشكيلاتها المرنة مع تحقيق أقصى درجة من الاقتصاد الأدائي الأدنى أرتبط بإنشاء بنائي سعى إلى تحشيد الطاقات بأسلوب فني نشد تآزر مكوناته الجسدية بترتب جمالي لعلاقاتها التي ضمنت متباينات أحالت إلى مضمونات ثقافية ذات طابع شمولي تمسك بمتغيرات الوقائع السيسيولوجية ومحاولة تسخيرها بمشاركة الانعكاسات الثقافية، بغية تجاور الظواهر الجسدية العالمية وتعزيز انطباعاتها في التكوين الفيزيقي للممثلين استكمالا لمؤثرات الانفتاح المكاني ومغادرة تقليدية مكان المسرح بما يحقق تفاعل الأجساد مع خصوصية الانفتاح المكاني ومتطلباته، مما يؤلف خطاباً متمازجاً تتساوى فيه الأجساد على المستوى العالمي في محاولة لتأكيد وحدة الإنسان.

من هنا المنطلق الجمالي نشأت فعاليات بناء العلاقات الجسدية وفق تآلفات لا تلفي الغيرية في المتقابلات الجسدية المتشكلة بل تتجاوز إلى إبانة المضمون بشكل الأجساد عبر اندماجات جدلية تكشف تفاعلات الشكل والمضمون بأسلوب جمالي يقوم على مواصلة المتوازيات بين الأداء الجسدي والإيقاع الكلي بشكل يسهم في إسناد تحليل بنيتها ورصد مكوناتها بطابع جمالي لا يخلو من إحالات مرجعية لمواضيع أسطورية ونصوص مسرحية سابقة تلاحق في الاستذكار الآني أثناء خطاب العرض المسرحي.

بينما شكّلت (فرقة أوليهاب) المسرحية الفرنسية أحد المنطلقات المهمة في الكشف الجمالي عبر ما حققته من شمولية الخطاب وتوظيف التنويعات الفنية و الأسلوب التفكيكي، فضلا عن كشف التضافر الإنساني الذي تجسد في عرض مسرحية(جزء الداخل) إذ ظهرت مجموعة من الممثلين في طوابير عبرت عن رحلة الكفاح الإنساني نحو غاياته التي يبغيها، وهؤلاء الممثلون يخرجون بالتتابع من داخل الورشة الفنية التي تمثل مكان العرض بتكوينات توحي بالعفوية ولكنها تشط باحتمالات المعنى وتعدده باتجاهات حياتية مختلفة، في إيقاع دقيق حقق أثراً جمالياً في نسق العرض عموماً، رغم الجمع بين الفنون المختلفة التي تشكل منها العرض (نحت- فيديو—أوبرا- موسيقى- تشكيل) في محاولة لإبانة التفكيك والإيحاء باللامعنى[1].

وبذلك يمكن القول أن فرقة (أوليهاب) تتعاطى مع التشكيلات الجسدية بوصفها خطاباً مفتوحاً يتم تكشف إمكانياته الجمالية بما يتناسب وضرورة التحرر من المألوف الخطابي ومحاولة تفكيك كينونة التمركز الجسدي المتغرد وبث فعالية الشكلي وإعلاء الثانوي المتموضع سابقاً خلف المتمركز الجسدي ورفض الخضوع

[1] – ينظر: زهدي، محمد. جز، الداخل الفرنسي. تضافر مدهش لفنون المسرح الحية. الصفحة الأولى..
masraheo.http://masrahcon.com,2004.
ينظر أيضاً: خميس، أحمد. العرض الفرنسي عالم من الصلصال المتأثر، الصفحة الأولى.
masraheo.http://masrahcon.com,2004.

له ونبين تألقه المتفرد والدخول ضمن جدليات العلاقات السيسيولوجية للأجساد التي تمنح كل منها مكانة متساوية ضمن علائقية شمولية يتحدد وفقها مسار فعالية التلقي ضمن رؤية حداثوية يجد المتلقي ذاته في خطاب التشكيلات الجسدية بحيث يخوض تجربة معرفية تساؤليه عن البنية التوظيفية لاستحقاق جمالية العرض من ثم الحكم على مستوى الأداء الجمالي للأجساد ومحددات الشكل العام لصياغة التشكيلات الجسدية.

2- مسرح التشكيلات البلاستيكية.

2-1 مسرح القسوة والمسرح الفقير :

كما تكشفت التأثيرات الشرقية جلياً في الإسهام الفاعل للأجساد عبر معطيات الحسية لم البصرية لعروض (مسرح القسوة) بفعل الاهتمام بالتكشفات التشكيلية لأداء الأجساد والتأكيد على التلقي البصري بتعبيرات درامية تسهم فيها التواءات الأجساد واضطراب حركتها للإيحاء بالمعاناة الإنسانية وكشف الإنسان نفسه نتيجة قسوة التأثير بغية التغيير الحياتي. كما أتخذ (المسرح الفقير) أسلوبه التأثيري الإيجابي في التأكيد على دور الإسهام الجسدي للتعبير الدرامي (تكشف مستواه الجمالي لاسيما في قدرته الاستعاضة عن غالبية عناصر العرض الأخرى والاستناد الأساس لأداء الأجساد عبر التأكيد على أهمية بلاستيكية الأجساد وتشكيلاتها العلائقية التأويلية ونحتيتها فالممثل في (المسرح الفقير) "ممثل طقسي وهو الممثل الصانع الذي يفتح على صور وخيالات ورموز من العقل الباطن للمجتمع وهو يرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة في الإضاءة والموسيقى الإلكترونية والفن التجريدي، أو المكياج..."[1]

إن تأثير المسرح الشرقي أوجد خصوصية متميزة لطابع التجديد في المسرح الغربي، لذ جعله نقطة التلاقح الجامعة لخاصية المسرح في الشرق والغرب، مما أسهم في الإيحاء بممكنات التشكيل الجسدي للتعبير الجمالي، الأمر الذي حفز محاولات جاهدة للانزياح عن أيقونة الأداء الجسدي والانزياح إلى ممكنات تشكيلاته العلائقية الترميزية و التأويلية والرغبة في إيجاد خطاب عرض بصري مثير للنقد الفاعل للمتلقي ومشاركته بصورة أكثر إيجابية في خطاب العرض عبر المعطيات التشكيلية للأجساد، التي تستفز الذهني بمداعبات عاطفية تبغي الممازجة بين ما هو جمالي وأيديولوجي.

لقد قاد الاهتمام بتشكيل الأجساد جمالياً إلى تغيير اتجاه المسرح الغربي الحديث بالرغم من أن الإغريق تميزوا باستعمالهم الحركة كتعبير عن (الجسد) الطبيعي وحريته، إلى جانب امتيازها بالبدائية، حيث كانوا

[1]- حسون ضياء شمسي، العرض في المسرح البولوني المعاصر، مجلة جامعة بابل- العلوم التربوية. المجلد4،العدد 2، 1999م.ص4

يتحركون وفقاً لشكلهم وهيكلهم وتركيبهم العضوي دونما.. تأويل، وصولا إلى المسرح الحديث، حيث نجد أن الحركات والإيماءات والإشارات التعبيرية أو الجسدية حلت محل ما كان يصفه الشاعر بالكلمات فأصبحت (لتعبيرات) الوجه وحركات الجسد أهمية كبيرة ... "[1]

وجاءت الأساليب التشكيلية لأجساد الممثلين وتوظيفها في علاقات متداخلة ومتراكبة استجابة لمحاولات التجديد في المسرح الغربي والتي استدعت إيجاد صيغ خطاب تفعل التأثير الجمالي لعلاقات الأجساد بوصفها عنصراً فاعلا في إبانة كثير من المواضيع الإنسانية الملحة والتي تزامنت مع عصرها وفق مرجعيات تداخلت بين سابقها وعصرها، فجاء إنشاء الأجساد عاملا مهماً في تحقيق هذا النوع من الخطاب المميز، والذي تطلب بالضرورة استقطاب كل ما يمكن من مقومات التجديد والانزياح خارج بؤرة التقليدي تحقيقاً لمطالبة واسعة بغية تفكيك الشكل المألوف لأداء الأجساد والتحرر منه، والانفتاح نحو أشكال توظيفية مميزة للأجعاد من أزمات الواقع. وتنبض بالطاقة الشكلية المميزة بغية إيجاد خطاب جمالي مداد الممثلين الذين يشكلون أساس الصورة البصرية في خطاب العرض المسرحي.

2-2 مسرح الأودن[2]:

يشتغل هذا المسرح على الفضاء المسرحي بالمكونات الجسدية ومزج التباينات التشكيلية الجسدية وتنظيمها في فضاء التشكيل بصور يتناظر ويتقارب فيها أداء الأجساد ضمن أطر جمالية تعمق الخصوصية السيسيولوجية وتخضع معانيها الممكنة إلى نبذ التشتت وإنشاء التشكيلات الجسدية بترتيب متناسب ضمن سياق نسيجي ديناميكي، يفعل فضاء التشكيل ويبلور تلميحات يتم وفقها تفعيل المتباينات التشكيلية للأجساد، بغية إيجاد توتر درامي في إنشائية صياغتها، وإبانة ضرورتها في الإنشاء الجمالي لتحقيق الوظيفة التواصلية، بما تسهمه من تحديد التتابعية السياقية وصياغتها المتفقة مع تضميناها ضمن فضاء العرض، حيث

[1] – غلوم إبراهيم عبد الله وقاسم محمد وعوني كرومي. م س، ص 196

[2] – مسرح أسسه المخرج الإيطالي (اوجينيو باربا 1936) وذلك عام 1964 في(النرويج)، ثم انتقلت فرقة الأودن إلى مدينة (هولستبرو) في الدنمارك في عام 1965م، وتمكن مؤسس هذا المسرح من دراسة أنثروبولوجية الأديان وتميز بالسفر المتنوع وواجه حالة النبذ من قبل الغرق التي أراد أن يدخل فيها قبل تأسيس مسرحه الذي جمع الشباب الذين رفضهم المسرح التقليدي و أخضعهم إلى تمارين رياضية قاسية، استند فيها على تمارين استعارها من البيوميكانيك لـ (ميرهولد)، وتمارين (غروتفسكي)، وتقنية (مسرح الكاثاكالي) الهندي.

ينظر: البياتلي، قاسم، دوائر المسرح، تجربة الأودن وأنثروبولوجية المسرح، ج1، لبنان- بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1998 م، ص11-15.

تتشكل الأجساد في الفضاء بديناميكية تشكل حضوراً يندمج مع محيطه ويخضع لتغيير يتناسب مع الترتيب الجمالي بغية العمل على إحالة الاهتمام إلى طبيعة العلاقات الجسدية وصياغتها النسيجية وتضميناتها الثقافية المتبلورة في التكوين الشكلي للأجساد بوصفها تجربة معاشه حية.

كما ابتعدت بنائية التشكيلات الجسدية في (مسرح الأودن) عن منظومة العلاقات التقليدية في تشكيل المعطيات الجمالية، لكي تؤكد التناغم الشعوري الداخلي المتراكب عبر محاولات التجريب، التي تقود ذاتية الإبداع، وتطلق الفنان للذات، وفق رؤية آنية تشيد بناء جسدياً يكشف بعداً جديداً يتجاوز المتوقع القبلي، منطلقاً في مسار يتخطى المرسوم، بفعل ممكنات الذات نحو تحفيز قدرات الابتكار الجمالي، وفق منهج يعيد تنظيم الأجساد ويقوض ثبوتية التوظيف البنائي للأجساد، كي يصل إلى زعزعة أفق التوقعات ويحرر المخيلة، بفعل تصميمات جسدية مؤثرة إيجابياً في الذوق الجمالي، تتحقق بتغاير سياقاتها المألوفة و الاتجاه نحو البحث عن تشكيلات تعمق التوظيف البنائي للسمات الجمالية بأسلوب محدث ينوع توظيفها تماشياً مع التحولات الحياتية بغية إيجاد تكوينات متميزة في تركيبية الأنساق الجسدية.

ولعل ما تميزت به عروض (مسرح الأودن) هو الإنسانية التي تلفي فروقات الانتماء القطري، حيث تنقل أوجينو(باربا) بين البلدان ودراسته للأنثروبولوجيا وشعوره بالضيم إزاء من رفضوه هو وأمثاله من المهمشين، مما دفعه لإنشاء مسرح خاص به يستوعب أمثاله من المرفوضين ليؤكد قدرتهم للإنتاج الإبداعي ويعزز الصلات الإنسانية المتنوعة، وهذا ترك تأثيره في أسلوب توجه (مسرح الأودن) الفني تميز بالسعي نحو إنشاء خصوصية مسرحية تتحقق بالإسهام المشترك لكافة الأفراد الذين لم تمنح لهم فرصة لتأكيد وجودهم، بمعنى رفع شأن الثانوي وتأكيد دوره وبين المركزية بتفرد الممثل النجم، ولعل هذا يلتقي مع مفهوم التفكيك والني شمل أيضاً الخروج عن التمركز القطري ونبن التقوقع المحلي والانطلاق نحو الانفتاح الإنساني ورمزيته الشمولية وتأكيد وحدة المتباينات الثقافية، التي تكشفت عبر مبدأ (المقايضة) والذي يتيح فرصة تلاقح الثقافات المختلفة بين الغرق الفنية، مما يعزز تبادل الثقافات الفنية المختلفة، بما تتضمنه من رموز وطقوس تتخطى الفروقات اللغوية، مما يحصر عملية التواصل في المستوى الجسدي، الأمر الذي جعل(المعهد الدولي للأنثروبولوجيا المسرحية) يركز على الأنماط الفسيولوجية في عملية التعبير والمشتركة بين كل الثقافات لذا كانت اغلب عروض(الأودن) تستند إلى أداء الأجساد والأشكال الفنية المنوعة.[1]

[1] – ينظر: ايذز، كريستوفر، م س، ص ص 326-327.

وقد سحب التوجه نحو وحدة المتباينات الثقافية إلى تأكيد وحدة المتباينات الجسدية التي تكشفت في (مسرح الأودن) وجسدت مستوى التلاقح الثقافي الاجتماعي (السوسيوثقافي) بين الشعوب، وتعزيز الوحدة الإنسانية عبر خطاب العرض المسرحي الذي يتمكن من استيعاب كافة الأطياف الشكلية ويمزجها في صورته الجمالية عبر تشيد جمالي للأجساد يكشف في تنظيمه عن تجليات تخرج التشكيلات الجسدية من إطارها السوسيولوجي المتمركز في حلقة مغلقة إلى الانفتاح الشمولي لمزيج التكوينات السوسيوثقافية وصهرها في بوتقة وحدة الأجساد، رغم تنوعها بغية تكثيف علاقاتها واستخلاص طابعها الجمالي الذاتي والموضوعي بفعل الخطاب الجسدي المتآلف في (مسرح الأودن) ،لذا تؤشر الناقدة (بافيس) التجربة التي قادها (اوجينيو باربا) في إقليم سالنتو بإيطاليا حين قدم عرضا لمسرحية فاوست بفهم تجريبي معاصر، إذ قام بجمع مؤدين شرقيين (هنود ويابانيين) ومشاركين متلقين غربيين في استجابة جمعية لفاوست (جوته) وفاوست (مارلو)"[1] وسعة التحولات التشكيلية للأجساد في (مسرح الأودن) جاءت لاتخاذ شكل تجريبي تخطى النمط التقليدي لعلاقات الأجساد، فظهرت ضرورة تنموية تنهض في بث السعي نحو التغير بصيغ تشكيلية بلاستيكية تلبي ترابطية علاقاتها في منظومة جمالية أظهرت مستوى التكوين المتجدد لخطاب العرض، إذ أن كافة عروض الاودن اتصفت بدرامية موسيقية بحركات. بلاستيكية متداخلة في شبكة من العلاقات الدرامية. فكل عنصر يدخل ضمن... العرض في حبكة متماسكة.[2]

أما عن البنى الأساسية في تشكيل العرض التي تبناها (مسرح الاودن) فهي الكولاج والمونتاج حيث تم اعتمادهما كأسلوب صوري جمالي يحقق وحدة المتباينات الشكلية، ويلعب فيها الممثلون دورا مهما، فغي مسرح (الاودن) يتركز العمل على – دراماتورجية الممثل – أي التأليف من خلال الأبعاد والإمكانيات المختلفة التي يمتلكها الممثل وتقنيته التي يكتسبها، وتركيبها على شكل إشارات و علامات – حركية، إيمائية، صوتية درامية، في قناة متعددة الاتجاهات تربط بين الممثل و(المتلقي)[3].

كما تميز خطاب (مسرح الاودن) أيضاً بتأكيد فعالية أجساد الممثلين مع المتلقي، إذ يدور الممثل حول المتلقي ويشعره بأنفاسه المتصاعدة ويقترب منه لدرجة إدراك جميع التفاصيل الدقيقة في أدائه من ملامح

---

[1] – يوسف، عقيل مهدي. جماليات المسرح الجديد. م س، ص59 .

[2] – البياتلي، قاسم. م س، ص 5.

[3] – ينظر: البياتلي، قاسم. دوائر المسرح، تجربة الاودن وأنثروبولوجية المسرح، ج1 ،لبنان– بيروت : دار الكنوز الأدبية، 1998م، ص 55.

الوجه وأصابع اليد إلى استخدام محبس صغير في البنصر وفي مسرحية (كاسبرينا قدمت عام 1967) لعب الأداء الجسدي دورا أساسياً في تفعيل دور المتلقي موجداً صوراً فعلية إيقاعية مثيرة عبر التماس بين العرض والمتفرج وفي مسرحية (بيت الأب سنة 1972 شبه العمل المسرحي باللوحة التشكيلية حيث التمازج بين المايم والتناقضات الانفعالية.

يكشف توجه (باربا) نحو نبذ المألوف وتجاذب أطراف تباينات العلاقات الاجتماعية للأجساد (السوسيوجسدية) أهمية التجريب في منظومته البنائية وموازناتها للارتقاء بمديات التوظيف الجسدي وعلاقاته التكوينية القابلة للتحريف عن أسلوبها المعتاد و هذا التحريف لتلك التقنية العادية للجسد أو هذه التقنية فوق- العادية كما يوضح (باربا) ترتكز أساساً على تبديل التوازن وهد فه التوصل إلى وضع دائم لتوازن غير ثابت. وحين يرفض الممثل التوازن الطبيعي يشغل بجسده الفراغ بتوازن (لوكس) أو متميز وهو توازن يبدو معقدا ومركباً ... ويتطلب كماً هائلا من الطاقة".[1]

لقد جاءت الصبغ الجمالية في(مسرح الاودن) لتخضع منطلقات التأسيس التشكيلي للأجساد بصورة أكثر تحرراً في إيجاد الموازنات الجسدية وطرق توظيفها بما يخدم المسار التقدمي للتوليفات الجمالية وتعارضها مع بنية التشكيلات المألوفة والاتجاه نحو تكوينات جسدية تبلغ غايتها الجمالية بتجاوز أطرها التقليدية وهذا ما طرحه (باربا) في محاضرة قدمها عام 1980 في وارشو بعنوان أنثروبولوجية المسرح :اقتراحات أولية، وفي تلك المحاضرة طرح (باربا) "المبادئ الراسخة- التي يستند عليها عمل الممثل : مثل : مبدأ تغيرات التوازن في الجسد. و"مبدأ التضاد في الحركة ومبدأ الطاقة في الزمان وفي الفضاء"[2]، كما طرح مفاهيم جمالية اقترنت بالتمرين لكنها شكلت منعكسات حقيقية على مساحة العرض فالتمرين ليس مجرد القيام بتكرار الحركات والوضعيات المعينة، بل هو ممارسة الفعل المباشر والقيام به من خلال الاستناد على المبادئ في التنويع والإيقاع والشدة، وإبراز أجزاء منه أو التحكم بدقة حتى بلع تفجيره نحو إمكانية الإبداع.

ويمكن القول أن تلك المبادئ شكلت سعياً نحو بناء جمالي لتشكيلات الأجساد تمتزج في كلية الخطاب المسرحي وتتفاعل فيه المتباينات بغية استمكان السمات الجمالية في ترتيب المكونات الجسدية بحيث

---

[1] - باربا، اوجينيو وآخرون. طاقة الممثل. ت: سهير الجمل، مراجعة وتقديم : منى علي صفوت،(القاهوة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1986م)، ص ص73-74.

[2] - البياتلي، قاسم. م س، ص60..

[3] - م.ن، ص 8.

تكون كلية التشكيلات نتاج عام لصورة موحدة تظهر بنائية رصينة توحد المتباينات الجسدية لتغدو بأنساق بنائية مشوقة ضمن النظام السينوغرافي الكلي. كما أرسى (مسرح الاودن) سبل جديدة لإيجاد التوازن المميز، الذي شكل طابعاً أساسيا في عروضه، عبر تجسيد تحريفات شكلية للأجساد نتجاوز المألوف بحيث يكون الأداء ما بين الاستقرار وعدم الاستقرار، مما يشد المتلقي بحيوية الطاقة الكامنة حتى في حالة سكون الأجساد، إذ تسعى الأجساد إلى الاتزان مع كل حركة وسكون، فالجسدي حيوي حتى في سكونه، مما يشكل تضامناً مع الفلسفات المثالية، الحاكمة بوجود طاقة روحية محركة للجسد، أو على الأقل توفر نوعاً من حيوية المادة كطاقة متقدة في الداخل الجسدي، هي التي تمدد الجسد بفعل تحفيزها، ضمن جدلية الأداء الجسدي، لتصوير الطاقة الكامنة فيه بصرياً، بفعل تحريك حدسي يتفاعل إرساليا مع المتلقي، ويتميز بحمله شعوراً داخلياً، يتقد بالمظهر الحسي للأجساد، ويدمج المتلقي بحالة الاتقاد مزيلا الفواصل، ومحققاً التلامس الشعوري الافتراضي الناتج عن الإدراك البصري، أو عن إمكانية الشعور اللمسي المتحقق فعلا وهنا يقضي تفعيل جميع ممكنات الإدراك البصري للاستدلال على باقي الحسّيات في المعروض الحسي لم البصري الممثل بالتشكيلات الجسدية.

إن تجسد رد الفعل السابق للفعل المتبنى من قبل الممثل نحو هدفه الذي ينشده من الأداء يكون وفق تراكم الجزئيات المنتجة للطاقة النابعة من إرادته المتجه نحو هدفه الذي يتسع مع أفق التحول الأدائي بسبب استفحال الرغبة في توجه الفعل بحيث يتخذ تشكيل الأجساد اندفاعاً معاكساً يتكيف مع متطلبات الفعل المتوقع بالاتجاه الآخر وهدا التناقض جدلي يشط الأداء المقصود ويقوي طابع إبانة الطاقة المخزونة، مما يمنح حيوية عالية للجسد تتكشف في الحركة والسكون على حد سواء وتطرح عبرها فكرة عن مستوى الأداء والسيطرة عليه لدى الممثل، مما يرفع من مستوى التأثير الجمالي في إبهار المتلقي بالممكنات الأدائية وتنوع توظيفها لأعلى مستوى في التشكيل الكلي حسب مستوى العلاقة الذاتية بين أعضاء الجسد الواحد بشكل يكشف دائماً مستوى التفعيل المركز لأي منها لأن الضرورة الكلية تفرض تفاعلات متوازنة بالنتيجة النهائية تؤكدها الصورة المنسجمة لتشكيلات الأجساد إ وفعاليتها الجمالية القادرة على رسم ملامح المضمون أو إقصائه لصالحها والتي لا تستلزم في الوقت نفسه تجسيد الطابع الدرامي الذي يبلور تلك الجدليات في تآلف جمالي كلّي.

كما تكشف الاهتمام في (مسرح الاودن) بالعمل الجماعي بغية تهميش التمركز للجسد البطولي وإعلاء دور الأجساد الثانوية عبر الارتماء بمسوغات التشكيل الجمالي الجسدي بمقتربات تفكيكية تلتقي مع معطيات (دريدا) فيما بعد الحداثة ويتم فيها تداخل عدد من مفردات العلاقات الجسدية بصرياً لصالح التمازج

الشكلي كنموذج نحتي يتضمن أجساداً تناغم المتخيل، ضمن خريطة تشكيلات الإبداع التمثيلي، حيث التشابك والتلاحم المولد لأشكال تفتح آفاقاً جديدة، نتيجة تآلفات شكلية يتم تنظيمها بتوليفات تراكبية مستحدثة، تكشف عن إمكانات الأجساد للتحول الأدائي، وتأكيد أهمية الجزء بموازاة الكل استبعاداً للفردانية، والتوجه لصالح التكتلات الجمعية، بوصفها قاعدة حيوية لتطبيقات جمالية، تعمق التأثير المعبر لمفترضات المضمون الذي يستمد مكملاته في فعالية التلقي ولا ينفلق فيها بسبب الأسلوب التأويلي لتكشف التشكيلات الجسدية، فضلا عن تمتعها بالتنويع والإيقاع والتحكم الدقيق بجزئيات أدائها المرن، بحيث تظهر وفق تناغمات أدائية ترتبط وتتوحد بكينونة الاشتغال العلائقي المنطقي لها، وتعزز النزعة الوحدوية التي تلتقي مع انتحارات جميع الأطر السيسيولوجية، كي تحول صورة الخطاب المسرحي إلى شكل مميز يتألق بسمات جمالية تشكيلاته الجسدية.

2-3 مسرح الأستوديو:

تميزت عروضه بالاهتمام الشكلي وبث جمالية خطاب العرض بالاستناد إلى التشكيلات الجسدية بصورة أساسية بغية الوصول إلى تعبير ,جمالي يتخطى اللفظ، لذا تميزت عروض (مسرح الأستوديو التجريبي)* بالاهتمام الرئيس بالجوانب التشكيلية البصرية في العرض والتي استندت (الممثل الإنسان والسينوغرافيا) فأصبحت سمة العرض (رؤية تشكيلية-بلاستيكية) تبغي فضح حضارة القرن العشرين أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها بما زخرت به من أفران بشرية تم تجسيدها في عرض مسرحية (اكروبوليس) حيث مشاهد الاعتقال في المعسكرات وما تتضمنه من أجساد وإكسسوارات مثلت سلسلة من القمامة تعج بمختلف الأجساد البشرية ذات العاهات مع المعادن والعجلات في صور بصرية تم تشكيلها بأسلوب (الكولاج)** عبر

* - تبلور (مسرح الأستوديو التجريبي) بجهود المخرج وادينو غراف البولوني (جوزيف شاينات/ 13/اذار/ 922 ام وقد شارك مع (جروتوفسكي) في إنشاء عرض (اكروبوليس Acropolis) لـ "ستانسيلافسكي" وايزيبانسكي1869-1907م).

ينظر: خليل فاضل، جوزيف شاينا، (في: المجلة القطرية للفنون، العدد الأول، العراق: لسدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كانون الأول 2001، ص 62.

وينظر أيضاً صلاح سامي، الممثل جسد مفكر - التجريب على الجسد في الولايات المتحدة، مجلة المسرح المصرية العدد (141-142). 2000. ص 56 .

** - الكولاج يعني (اللصق) ويعد من المقومات المميزة في المنجز الطليعى، وأن نجاح أية أطروحة طليعية يمكن قياسه عن طريق كيفية قدرتها على ربط المبدأ الشكلي الطليعى للصق (الكولاج) والمونتاج بشكل مقنع. وقد تبنى(شاينا) في عروضه عملية الكولاج) التمثل

إيجاد ترابط عام بين مختلف التشكيلات المتفتتة، التي سحب تفتيتها إلى إلغاء هوية الأجساد ومنحها طابعاً شمولياً عبر تهميش ملامح وجهها، ومنحها بدل ذلك حركتها وإبداعها الخلاق لتأكيد شخصيتها، مما عزز رمزيتها، فأصبح التفتت مصدراً لقوام شخصية الممثل المتجسدة بصرياً، وهذا الأسلوب تطلب توسيع مساحة العرض لتتداخل مع الصالة والابتعاد عن مسرح لعلبة، ويكشف أسلوب تفتيت العلاقات الشكلية للموجودات الحسية على مساحة العرض مع توحيدها بإطار كولاجي يضمها، عن المقاربة الفلسفية لمفهوم التفكيك بوصفه أسلوباً حداثويا اقترن بالاضطراب المفاهيمي إزاء تقلبات الحياة وسطوة الآلة الحربية والتي استدعت تفكيك حقائقها والعودة إلى عناصرها الأولية من ثم إعادة صياغتها بأسلوب فني يكشف حقائقها مسرحياً بخطاب عرض يعتمد التأويل أسلوباً جمالياً يتكشف عبر تشكيل الأجساد وسينوغرافيا العرض التي تخضع تشكيلاتها البصرية الجسدية إلى مقومات التأسيس الجمالي لتحقيق التأثير الفاعل.

وهكذا، فإن التشكيلات الجسدية تمتعت بالبلاستيكية التعبيرية و وحدة المتباينات بالبلاستيكية التعبيرية، فضلا عن التداخل المتباين بين مكونات العرض والذي سمح به الكشف الكولاجي الذي منح صورة جمالية لوحدة المتباينات وإمكانية سيميائية لتعدد المدلولات بسبب أسلوب التشكيل القابل للتأويل، كما حدث مثلا في عرض(اكروبوليس) الذي شمل فيه التوظيف التأويلي الكلمة التي تم الارتقاء بها إلى المستوى البصري، فقد أخذ التأثير البصري أهمية مميزة، إذ تم منحه تركيزاً يفوق اللغة اللفظية لتأكيد إمكانية تعدد التأثير الصوري للبعد البصري وتنوع تشكيلاته أساليب تخدم المسار الفعال في صياغة التشكيل ضمن منظومة البناء الكولاجي الذي يسهم في رفد التشوق وسحب الترقب إلى مستويات التواصل المستمر.

لقد حققت تشكيلات الأجساد في (مسرح الأستوديو التجريبي) مقومات فنية تم صياغتها بسياق يقود إلى تعددية التنويع التوظيفي للعناصر البصرية/الجسدية ،وتركيبها، وهو ما يلتقي مع أسلوب (المسرح الشامل) الذي يتكشف في عروض الطليعيين التي تتخذ منحى جسدي بصورة تغلب على الحواري، وتبيح للممثل

=لحظة (مونتاج) لمختلف زوايا الواقع الجديد .إذ يقول(إنني أقوم بصنع (الكولاج) بداية فوق خشبة المسرح، أفتته، باعتباره مصدراً لقوام شخصية الممثل، ثم امنحه في : النهاية (الكلمة)).

ينظر: بيرجر، بيتر، نظرية المسوح الطليعي، تر: سحر فراج، مراجعة: نبيل راغب، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (12)، 1994، ص 53.

استقلاله في تفسير دوره المسرحي، بغية إيجاد إيقاعات بصرية تسهم في رفد الإيقاع الكلي للعرض عبر الحركات البهلوانية، واللعب على الحبل، والحركات البطيئة المقاربة للتقنية المستخدمة بالأفلام[1].

إن مثل تلك الأساليب المسرحية تثير ممكنات التأويل في سينوغرافيا العرض بشكل يحقق مجالا واسعا لملء مساحة العرض بالعناصر التشكيلية الجسدية ضمن بنية بصرية تحفز الذائقة الجمالية لدى المتلقي بسينوغرافيا المعروض الجمالي من الأجساد وبناها المعبرة عبر توظيفها كوسيلة أيديولوجية تتكاثف تأويلاتها التي لا تقتصر على دور التشكيلات الجسدية فحسب بل وفي الإسناد الجمالي لمكملات العرض.

ويمكن الاستنتاج أن الصورة الحسية ثم الجسدية لخطاب عرض (مسرح الأستوديو التجريبي) انطلقت من اعتماد بنيات التواصل التفكيكي الذي تبلور في الكشف الكولاجي للصورة المسرحية، مع مراعاة جدلية العلاقات الجسدية ضمن سينوغرافيا العرض ومستويات توظيف مقوماتها جمالياً، والتي تضطلع بتشكيلاتها البصرية في بلورة متضايفات علائقية تحقق نسقاً متميزاً هو مجموعة أنساق تكتليه قائمة على سمة الوحدة في متبايناتها بانتمائها إلي إمكانية ربط الأجساد ربطاً ضرورياً لتأكيد وجودها المشترك و إعلاء الشكل الجمالي بغية إعطاء سمة التأويل بعداً تأثيرياً في الصيغ الجمالية تسمح بالتواصلية الفاعلة باستشفاف مضمونها ضمن التكوينات (المنمذجة) حيث لشكل الأجساد وفق شمولية خطابية تتأسس بنسق السمات التركيبية الجمالية، لتفعيل عملية التلقي وحسن التذوق الجمالي اتجاه تشكيلها نتيجة نسقها الكولاجي القابل للتأويل بالاستناد إلى أساليب فنية تسهم في تنشيط الترقب التتابعي نتيجة توظيف أسلوب الكولاج الذي يمنح تشويقاً معرفياً في تحديد تنسيقاته ضمن تمرحل البناء وإعادة الصياغة واستلهام الخيال و تحفيز الذاكرة لإيجاد التواصل الفعال في بناء الصورة الكلية جمالياً وترتيب مكوناتها في فضاء التشكيل ومستلزمات أشغاله ضمن الإطار الكلي للعمل المسرحي.

3- مسرح التشكيلات الحركية للجسد.

3-1 المسرح المفتوح:

تم التأكيد على تجاوز الأسلوب التقليدي لخطاب العرض المسرحي سعياً نحو تبنى خطاب الأجساد وسيلة مؤثرة نطغى على لغة اللفظ، فلم يكن اتصال (المسرح المفتوح) بالجمهور لفظياً فقط (لفظ حوار)، بل كان في اغلب الأحيان بوساطة (الجسد) وحركاته. وقد طور (جوزيف تشايكن) أسلوباً في الإيماءات

[1] – ينظر: زكي أحمد، إلى٠ رع الشامل، (لبنان–بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، د ت، ص ص 40 41.

والحركات كانت البديل الحقيقي للكلمة وهي حركات مختصرة ودقيقة وهي أقل جلبة من تلك التي كانت في (المسرح الحي) وكان يعتقد سلفاً بأن طريقة واحدة لتدريب الممثل لا تكفي لذلك أعتمد الألعاب بجانب التدريب (بالطريقة) الستانسلافسكية باعتبار أن الألعاب أولا هي وسيلة من وسائل تطوير التمارين وتفسير السلوك الإنساني للوصول إلى الشخصية المسرحية "[1].

وقد تميزت عروض (المسرح المفتوح)[2] بالاستناد إلى الارتجال، مع تأكيد التشكيلات الجسدية الجماعية ونبن الفردية (الممثل النجم)عبر توظيف الأداء الجماعي كما في مسرحية (روك فيتنامي 9661) إذ تشكل الممثلون بأشكال طفولية تهدهدهم أمهاتهم، ثم تشكلوا بأسلوب عسكري يلتحق بالجيش، فكان تشكيل الممثلين أشبه بقطع طائرة هليوكوبتر.

كما يبرز في (المسرح المفتوح) اقترابه من أسلوب (المسرح الفقير) بالاستناد إلى الجسد والتقشف في باقي عناصر العرض المسرحي، ففي عرض مسرحية (الأفعى) وهو عمل صامت الممثلون فيه بلا ديكور، وبلا أدوات مسرح يستخدم تقنية التحول مثلا موت كندي أو مارتن لوثر إلى جنة عدن – ثم قصة هابيل وقابيل ثم يتحولون إلى قرارات طويلة عن الأجناس البشرية التي تلت آدم يصاحب ذلك بانتوميم عن الولادة وتحول الأطفال إلى شيوخ يتقدمون صوب الجمهور وتنتهي المسرحية ثم ينتشرون ويمثلون موتاً حقيقياً ثم يرتجفون –ن ويفنون أغنية ثم يخترقون الجمهور ويخنقون.[3]

كما تميزت عروض (مسرح المفتوح) بأسلوب التداخل مع المتلقين وبيان أهمية اشتراك المتلقي في التجربة المسرحية المقامة في العرض، فوحدة المشاهد والممثل قد اكتسبت اليوم دلالة جديدة، إن الروح الجمعية التي تساندنا جميعاً وتتجاوز كلا منا كأفراد، هي التي تمثل القوة الحقيقية للمسرح وتردنا إلى المنابع الدينية القديمة لمهرجان الطقوس الدينية. وفي المسرح المعاصر هناك الكثير الذي ينبئ بهذا التطور".[4]

ولم يختلف كثيراً أسلوب (مسرح الكروش) في توظيف تقنية الأجساد ضمن عروضه المسرحية والاستناد إلى التقشف الكبير في الديكور والإضاءة والتقنيات الأخرى عموماً، واعتماد اختلاط الممثلين

[1] – ينظر: د. عزام، محمد، م س، ص41.

[2] – م ن، ص42.

[3] – حسون، ضياء شمسي. التجريب في المسرح الأمريكي، م س، ص272

[4] – جادامر، هانز، جيورج. تجلي الجميل، م س، ص158.

بالمتلقين وتجاوز مسرح العلبة نحو الشوارع والساحات حيث تقدم العروض بشكل مواكب جوالة فيما يشبه احتفالات طقسية". ولعل الموكب هو أحد أقدم أشكال التمسرح في الهواء الطلق، وهو جزء لا يتجزأ من أي مجموعة طقوس ربما يكون قديماً قدم العقيدة ذاتها. ومن وجهة النظر التقليدية يمكن القول بأن الموكب المسرحي جانبين رئيسيين الأول هو الجانب الرمزي والثاني هو الجانب التربوي

3-2 مسرح أستوديو البانتوميم [1].

محاولة إيجاد خطاب يعتمد أداء الأجساد وتشكيلاتها بوصفها بديلا للكلمة الملفوظة، إذ يتم تحويل النص المسرحي إلى نص بصري حركي يستند بالأساس إلى خطاب تشكيل الأجساد بغية الإرسال المعبر عن فن الإيماء الذي يحقق لغة عالمية الفهم بوساطة أداء الجسد، فلفة الجسد (المايم) يجب أن تكون عالمية لكي يتمكن أي شخص على هذا الكوكب من فهم القصة التي يجسدها، والمايم يستند الجسد كي يروي قصة المسرحية.

وقد تم الإفادة في عروض (أستوديو البانتوميم) من البالية والإيماء حيث صار مسرح حركة فبمساعدة الرموز المستسقاة من الثقافة الأوربية والشرقية (الهند وسومر) والفنين القديم والمعاصر ومن الأدب والتصوير والنحت والفلم والميثولوجيا والأديان خلق عالماً للمخيلة تمتزج فيه اليقظة بالواقع.[2]

والتأكيد على أهمية تبنى التعبير الجسدي وسيلة أساسية للاتصال جعل من الضروري التأكيد على توفر مستلزمات التحرر الجسدي لإيصال المعطيات السيميائية ولا يقتصر ذلك على الحضور الفردي، بل يشتمل تشكيل الأجساد، فقد كان (توماشيفسكي) يفضل الأخذ بالعمل الدرامي (الجماعي) وعلى العكس من منحى فنان البانتوميم الفرنسي (مارسيل مارسو) الذي عرف بأدائه المنفرد .[3]

---

[1] – تأسس هذا المسرح في عام 1956 بجهود (هنريكتوماشفيسكي 1919-2001 وهو مخرج بولندي درس فن المسرح في مدينة (كراكوف)، وعندما أسس أول مسرح للبانتوميم في البلاد عمل في أوبرا مدينة (فروتسلاف) وهذا المسرح الجديد عاش يومه الحاسم في الرابع من تشرين الثاني عام 1956 أي العرض الأول الذي أشتمل على أربعة فصول مسرحية مستقلة استقاها (توماشيفسكي) من (المعطف) و(أحدب نوتردام) وفي عام 1958 أبدل أسم المسرح إلى (مسرح فروتسلافللبانتوميم) .

ينظر: حسين علي هارف، مسرح توماشفسكي على الموقع : theateras.blogpost.com/2016، شوهد في 2015/6/05، سا: 10:25

[2] – حسون، ضياء شمسي، م س، ص 467.

[3] – توماشيفسكي وفن الياتنومايم – م س، ص1.

ويؤكد الاهتمام بالعلاقات العضوية بين وحدة التشكيلات الجسدية في خطاب مسرح الإيماء) إبانة الضرر الكبير الذي يلحقه أي خطأ يصدر من أي أداء جسدي ضمن التشكيلات الجسدية مما يتطلب شعوراً عاليا بالمسؤولية ضمن أداء الأجساد وتشكيلها الجمالي فضللا عن الأيديولوجي بشكل أسند حقيقة أن الموزاييك الرفيع للعناصر المختلفة التي تشكل عرضا تتحطم إلى أجزاء صغيرة عندما يبرز شرخ في الوسيلة المتماسكة، وهي الحركة المدعومة بمبدأ موحد للتفسير. والحركة هتا تعني المخلوقات البشرية الإيمائيون بشكل منفصل أو شامل[1].

كما إن لغة الصمت تكشف عن أبعاد النص عبر البصري بما قد لا يبرز جلياً عبر اللفظي، مما يمنح إمكانية تحسس عالي لبواطن النص و ممكناته التعبيرية عندما يجسد بصريا، ولعنا ما حدث مع معطيات شكسبير النصية، لاسيما ترجمة نص الليلة الثانية عشرة الذي تساعد في ترجمته أشخاص من الصم والبكم بمساندة أشخاص اعتياديين وقدمت المسرحية في (أمريكا) عام 2000م بوساطة ممثلين اعتمدوا لغة أجسادهم مع فسح فرصة للمتلقين الاعتياديين من سماع قراءة النص التي يقوم بها ممثلون خارج مساحة العرض البصري، وقد ترك هذا الأسلوب في عرض النص (الشكسبيري) بلغة الجسد أثره في إيصال المعاني والعواطف الإنسانية التي شهد الحضور وقتها بأنهم لم يفهموا شكسبير سابقاً كما فهموه عبر هذا العرض.[2]

وعليه، فإن تكشُف المعاصرة في (مسرح الإيماء) تجسد عبر إنشاء العلاقات الجسدية وتبعات تشكلها الجمالي في الارتباط بالمضمون الأيديولوجي الذي يسهم في كشف الذات الأدائية بفعل تفكيك المتمركزات القائمة في التسلط التقليدي مع تأكيد المعايير الناظمة للارتباطات التبادلية بين كل جسد وإسهاماتها في الإنشاء الكلي الذي يبقى متمسكا بمقومات البعد الجمالي رغم خاصية التجريب، اذ انه يحافظ على إيجاد صياغات جسدية خاضعة بشكل من الأشكال إلى مقومات النهوض الجمالي. وقد جسدت عروض (مسرح البانتوميم) تشكيلات متنوعة استلهمت مواضيع الأنثروبولوجيا بصقة إنسانية شمولية وباتجاهات ثقافية متباينة تكشف فيها إيجاد أطر وظيفية تمنح الشكل تغريباً ميثيولوجياً منحها طابعاً رمزياً مميزاً، كما تميزت العروض

[1] – هاوسبراندت، اندريه. توماشيفسكي وفن الإيماء البولوني المعاصر، ت: رياض عصمت، في مجلة : الحياة المسرحية العدد (4-5)، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ربيع- صيف 1978م، ص53.

[2] – ينظر : أبو جويان، شكسبير ولغة الصم والبكم
http://www.zaidal.com/229/showthread.php?threadid=1440

عموماً في هذا المسرح بتنوع أساليب توظيف التشكيلات الجسدية فضلا عن التوظيف السيميائي للديكور بإسناد فاعل لتقنيات حركية الأجساد.

3-3 المسرح الشرطي:

بعد أن وجد فيه الممثل والمخرج المسرحي(مايرخولد) أن الكلمات ليست كل شيء، ولا تقول كل شيء، ويجب أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية، بشرط أن لا تكون هذه الحركات ترجمة للكلمات[1] وشكّل الاهتمام بما هو تشكيلي، منطلقاً تجديدياً لأداء الممثل في المسرح الغربي، بعد أن تم تلقيح أداء الممثل الغربي مع أداء الممثل في المسرح الشرقي، نتيجة إدراك خصوصية هذا الأداء، والتي شكلت حافزاً لاستثماره في المنظومة المسرحية في الغرب، وهذا ما حدث فعلا في (المسرح الملحمي) إذ ساهم المسرح في شرق آسيا في صياغة نظريات وهي في طور التشكيل كما هو الحال عند (برتول برشت) عام 1935 م حين شاهد الممثل الصيني (ماي لان فان)، وهو ينهض في مكانه وبدون تغيير للملابس والإضاءة – شخصية نسائية، وهذا ما سماه "برشت" لاحقاً بالتغرب، الذي عزن مكانة الأداء، التقديمي ضمن معطيات الاتجاه الملحمي وتأسيس جمالية خطابه المسرحي التي شملت الممازجة بين المعطيات القديمة والواقع المعاش مع ابانة دور الترميز الإيمائي للمعطيات الجسدية، التأكيد على دور الإيماءة الحركية(الجست) في تعزيز التغريب الجسدي بغية الكشف الجمالي للعرض.

4- مسرح التشكيلات الأدائية للجسد.

4-1 مسرح فرقة نوريا أسبرت[2]: بطابع رمزي تجلى في خطاب عرض مسرحية (كلمات مقدسة)[1]، فقد

---

[1] – طرح منهاج (المسرح الشرطي) من قبل (مايرخولد 1874-1940م) الممثل والمخرج (السوفيتي سابقا) وقد اقترن هذا المسرح بالمذهب الرمزي ويقوم على أساس مبدأ (الأسلبة) والمسرحية تعالج فيه بوصفها عرض احتفالي يخضع للمبدأ التصويري الحركي الموسيقى (الإيقاعي). وقد تميز أسلوب (مايرخولد) في الإخراج بالاستخدام الفعال لوسائل الغروتسك التعبيرية' والمبالغة الشديدة' والمجاز المسرحي. والتهكم الحاد والميل الى اعطا، الشخصية المسرحية طابعاً رمزياً معمما.

وينظر أيضاً صلاح. سامي. الممثل جسد مفكر – التجريب على الجسد في الولايات المتحدة, مجلة المسرح المصرية العدد (141-142)، 2000، ص 56 .

[2] – تأسس (مسرح فرقة نوريا أسبرت) في مدريد عام 1959م بمشاركة المخرج (فيكتور غارسيا) الذي يعد من المخرجين الإسبان المميزين في النطاق المسرحي بما يتمتع به من موهبة وحساسية فنية عالية، كان لاشتغاله مع (بيتر بروك) في المركز الدولي للتجريب المسرحي في باريس دورا في صقل موهبته، رغم مقاربته في الرؤيا الدرامية مع المخرج البولوني (كروتوفسكي) في الاستناد إلى التشكيلات

تميز عرضها بأسلوب يعتمد على (جسد) الممثل وحركاته الرياضية المرنة وصياغة تكوينات حماية من أجساد الممثلين ومساحة المسرح الخالية. ويعتمد على ديكور بسيط موحى مركب ومتحرك معاً يقوم بعشرات الوظائف"[2].

استند بناء المقومات الجمالية لعرض (مسرح اسبرت) إلى تناغم أداء الأجساد مع عناصر العرض، حيث يبرز تلاعب الأجساد مع تشكيلات الظلال التي تولدها بعض القطع الديكورية فضلا عن ما يتخللها من إضاءة أسهمت في تصعيد الموقف الديناميكي لأداء الأجساد ضمن حيوية الضوء والظل عبر بنية ديناميكية منسجمة تتفاعل فيها كافة عناصر العرض بغية تحقيق المسار الجمالي للتشكيل الشمولي لخطاب العرض، مما كشف عن توجه شكلي جمالي تسند فيه عناصر العرض مستويات النهوض الجمالي لأداء الأجساد بغية أشغال مساحة العرض بأداء الأجساد وملحقات العرض الفنية التي لا تقتصر على ما يسلط عليه من إضاءة بل ومنتجات الظل الناتجة عن المساحة المقتطعة من الضوء بوساطة القطع الديكورية وهذا ما عزز التلاقح التشكيلي بين الأجساد وممكنات الإضاءة لطابع الديناميكية الممكن إنتاجه من هذا التلاقح، حيث يتلاعب الضوء عبر القطع الديكورية مشكلا معها ومن خلالها تكوينات تشكيلية متحركة يتشكل أداء الأجساد وفق صياغتها الفنية.

إن لدور الأجساد الأهمية الأساسية في ديناميكية الفعل المسرحي في(مسرح فرقة توزيا اسبرت) مهما تباينت مقومات خطاب العرض فيه، إذ يتم التأكيد على أشغال فضاء العرض بالأداء الجسدي وعلاقاته التشكيلية حتى وإن لم تتكشف كافة ممكناته التشكيلية في تلاحقية التلقي أو تقوقعها في مغردات مسرحية تكميلية تقلل هيمنتها أحياناً في خليط من الخطاب الجمالي الكلي، إلا أن الهدف يبقى متجهاً نحو إنشاء حداثوي للعلاقات التشكيلية للأجساد ومكملاتها، على الرغم من أن الأجساد تؤكد حضورها المتميز في التصميم الحد اثوي عبر الاستعاضة ; والتهميش للمفردات الأخرى وتحقق هيمنتها بقدرتها على تفعيل باقي

=الجسدية أساسا في خطاب العرض المسرحي.

ينظر: حافظ صبري. التجريب والمسرح، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص191.

[1]- (كلمات مقدسات) مسرحية كتبت عام 1920 للكاتب الإسباني (رامون ماريا ديل فاييهانكلان) وقد قدمتها (فرقة نوريا اسبرت) في زيارتها التي استغرقت ثلاثة أسابيع باستضافة المسرح القومي الإنجليزي.

ينظر: حافظ صبري ، التجريب والمسرح، ،م.س، ص192 .

[2]- م.ن ، ص19 .

عناصر العوض، بما تمتلكه من طاقة توظيفية عالية لتلك المغردات وهي التي تمنحها ي خصوصيتها الجمالية عبر التفاعل معها.

لم يبارح (مسرح سفينارسكي)[1] اندماجاته مع (المسرح الملحمي) باشتماله عناصر جمالية متميزة فالمسرح الملحمي(البريختي) قد امتزج في(مسرح سفينارسكي) بعناصر السخرية اللاذعة وفن الجروتسيك والتناقض المعارض. كانت هذه العناصر مقدمة واضحة في اكتشاف (مسرح سفينارسكي) الساخر والمثير....، ذي المعنى المزدوج لمختلف الظواهر الإنسانية .

وبناء وحدة المتضادات في التشكيلات الجسدية من سمات (مسرح سفينارسكي) بهدف تنشئة جمالية في تأسيسها وتشكّلات علاقات الأجساد فيها بأسلوب يتقارب والسياقية الثقافية التي تستتبع خطاباً جسدياً يعتمد خبرات أدائية أفاعلة التأثير بصورة إيجابية تقتضي ضمناً كل الممكنات التشكيلية المعبرة الساعية لإثارة العلاقة بين أداء الأجساد ومتلقيها، إذ يبهر المتلقي في خطاب عروض مسرحياته وذلك بإشكالياته الفنية الجديدة لبلاستيكية اللوحات المسرحية المعروضة بشكلها المتكامل غير المنفصم، فهو يمزج بين عناصر أسلوبية تقف في تناقض فني مع العناصر الطبيعية، مما يخلق مسافة مزدوجة لرؤية العرض المسرحي ض خلال عين المتفرج والمتلقي)[2].

وعليه، استند عرض (مسرح سفينارسكي) صدوراً بلاستيكية جسدت المتلاحمات التنظيمية للتشكيلات الجسدية ضمن شروط (المسرح الملحمي) الذي ترك بصماته في صياغتها الشكلية التي أوجبت انقطاعات جزئية تفترض تلاصقات كلية تحددها الفكرة العامة للعرض، مما أسهم في تدعيم الجوانب الشكلية لتمظهرات الأجساد مع تأكيد غلبة التشكيل الترميزي، أما التوظيف القصدي للتناقض الشكلي والمضموني فقد تميز بفعالية توالدية حققت وحدة المتباينات الجسدية بصورة متجددة تمتعت بجماليتها عبر العلاقات التركيبية الديناميكية وهو ما ساند بوادر الجذب البصري الذي حقق التواصل الصحيح بل تقدمت نتائجه لكونها محصلة البحث المتناغم بين الجمالي والأيديولوجي عبر معطيات البصرى من أشكال ومسطحات

[1]- يعد كونراد سفينارسكي "Konrad swinarski" مخرج هذا المسرح وأخذ منه تسميته، وهو مخرج بولندي، سينوغراف. يعد من أهم فناني المسرح البولندي في منتصف القرن العشرين بجوار الفنان البولوني الأشهر(ليون شيللر). في عام 1954 كان (سفينارسكي) مخرجاً مساعداً في إخراج مسرحية بنادق السيدة كرار لبريخت. ينظر : هبنر ، ريجمونت، جماليات فن الإخراج، ت ، هناء عبد الفتاح،، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م ، ص 247 .

[2] - م ن، ص 248 .

ومستويات عززت تكشفات تشكيلات الأجساد بأبعادها الجمالية كمحطة لتجديد أسلوب أداء الأجساد ومراعاة التأثير الفاعل للحضور الجسدي في المسرح مقابل مغردات أخرى تشغل خطاب العرض أو يتفرد الموجود الجسدي كسلطة مهيمنة تعويضية عن الأخريات تعالج عدم وجودها أو تواجدها الهامشي بغية التميز وكشف إمكانيات تشكيل الأجساد جمالياً.

4-2- مسرح المقهورين[1]:

فقد تميزت عروضه بمراعاة العناصر التشكيلية، فالفعل المسرحي يتشكل، وينحل، ويتداخل مع أشياء أخرى، ويتشظى، ويعاد تشكيله، كما تميزت عروضه باستلهام المواضيع القديمة، مما جعل العروض توصف بأنها (اسفنجة الأساطير)، فضلا عن تمتعها بطابع الترميز الممكن استيعاب بعضها ضمن إطارها الثقافي، إلا أنها تغدو اقرب للغموض في إطار ثقافي آخر، فكانت العروض اقرب للحلم والهلوسة وبأطر زمنية تشوه طرائق الإدراك التقليدية بسبب مجاورتها للسريالية بغية تجاوز المألوف مع إضفاء طابع تجريدي غريب، مما وضعها في دائرة الغموض وصعوبة إدراك المعنى، هذا بالإضافة إلى الإيقاع شديد البطء، والتكرارية التي تكشفت بها أغلب العروض.[2]

مع معطيات مسرح الصورة، من حيث الاهتمام بالجوانب التربوية والتعامل مع المسرح كوسيلة تعليمية تستنهض الهمم لردم الهوة بين التناقضات الطبقية بغية بلع أهداف التعايش السوسيولوجي السليم وأن تكون الوظيفة الترفيهية للمسرح محاولة لإيصال الأبستمولوجي الذي يتطلب بالضرورة ألا يكون المتلقي سلبياً في

---

[1] – أسس البرازيلي (أوغسطو بوال 1931–) (مسرح المضطهدين) في منتصف الستينات من القرن العشرين، وهو كاتب ومدير وعالم نظري ومعتم، درس الكيمياء الصناعية في نيويورك وأصبح مغرماً بالمسرح حين عودته إلى البرازيل، أصبح مديراً فنياً في مسرح الصالة في (إس زو بولو)، وفي عام 1972 وبعد ثلاثة شهور من السجن والتعذيب، ذهب (بوال) إلى المنفى، أولا في الأرجنتين وبيرو، ثم البرتغال، ليستقر أخيراً في باريس، حيث بقى حتى عودته إلى البرازيل في أواخر الثمانينات. في هذه المرحلة طور (مسرح المضطهدين)، عندما رجع إلى (ريو) أسس مركزاً هناك. ثم حقق اتجاها جديداً هو(المسرح التشريعي) كمحاولة لاستعمال المسرح لصياغة القوانين، وأداة للوصول إلى شكل حقيقي من الديمقراطية مؤخراً، توجه (بوال) نحو المسرح التقليدي (مائل إلى التقليدية –كنسخة سامبا ترافياتا على سبيل المثال)، إضافة إلى العمل بمجموعاته في السجون ومع إم إس تي (حركة الفلاحين بدون أرض). من نتاجات (أوغسطو بوال) لمسرح المضطهدين،، مطبعة بلوتو، 2000 ألعاب للممثلين وغير الممثلين، 1992 قوس قزح الرغبة: طريقة بوال للمسرح والعلاج، 1994/المسرح التشريعي، 1998/هملت وابن بيكر: حياتي في المسرح والسياسة، 2001.

ينظر ,http://vtww.glastonburynetradio.co.uk/ramfiles/prog5.ram

[2] – ينظر: أينز، كريستوفر. المسرح الطليعي (من 1892 حتى 1992 م)، تر: سامح فكري، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، سنة نشر الكتاب الأصلي " لذن/نيويورك، 1994، ص ص397 -399 .

العملية المسرحية بل أن يكون فاعلا تضامناً مع توجهات (المسرح الملحمي) في التغريب بغية استثارة الوعي الإنساني نحو التغيير بمتقاربات ماركسية تستهدف التعامل مع الواقع ليس لأجل تفسيره و إنما لأجل تغييره، وهذا أستدعى إلى نبذ الفواصل القائمة بين الممثلين والمتلقين في (مسرح المقهورين)، بل والسعي إلى إشراك المتلقي كممثل في العرض المسرحي، وكل ذلك من أجل هدف تعليمي وظف فيه الجسد كوسيلة أساسية لتحقيق التأثير الإيجابي كما في مثال حملة محو الأمية في (بيرو) عام 1973 التي حاول فيها (بوال) أن يجعل من الجسد وسيطاً تعبيرياً ولغة للتواصل اليومي لتلك المنطقة الفقيرة بالاعتماد على نموذج (مسرح الصورة) أي بجعل نحت التعابير على الجسد حياة ممكنة للمعاني، بديلة عن الوسائط الشفاهية، بقدر يستنبت دلالات مختلفة باختلاف تشكيلاتها، تكشف عن التكوينات الشعورية [1].

وشكل مسرح (حلقة النقاش) تقنية مهمة في (مسرح المقهورين) حيث يبرز من تسميته الإشارة الواضحة نحو أهمية إشراك المتلقي في العملية المسرحية و الابتعاد عن الشكل التقليدي الذي يفصل بين المتلقي والممثل والذي كان يعامل المتلقي على إنه مستلم سلبي يخضع لإرسال الممثلين، فتكشفت أهمية مشاركة المتلقي الفعلية في إعطاء العرض صورته الكلية عبر تدخل المتلقي في الأداء وتنفيذ تصورات المتلقين التي يقترحونها بخصوص أداء الممثلين، و الكل يشترك في موضوعة حياتية تمت إلى القهر بصلة ضمن قضية سوسيولوجية، تستدعي طرح طول مقترحة مرتجلة تستند الخبرات الشخصية، تمكن هذه التقنية من إيقاف العرض في كل مرة استجابة لمقترح آخر يعاد صياغة شكل أداء العرض وفقه، وهنا التغير يخضع لصياغة (الجوكر) الذي يمثل شخصية متعددة الوظائف إلا أن دورها الرئيس التحكم في صياغة المقترحات والنهوض بها فنياً بغية التعبير عن الأفكار المقترحة واختيار المناسب وحل المعرقلات. والعملية جميعها وفق رأي (بوال) تصب في تحفيز وعي المتلقي بشكل متصاعد مع بناء العرض المسرحي ومحاولة إشراك المتلقي ضمن عملية التغيير في الواقع عبر الفعل السوسيولوجي والمشاركة المؤثرة في إيجاد الحلول المناسبة.[2]

3-4 مسرح مؤسسة بيرد هوفمان:

توظيف سيكولوجي يتخذ تحرراً تشكيلياً تحقق عبر أداء الأجساد وعلاقاتها التشكيلية، بأسلوب كشف عن قدرات الممثلين المصابين بالصم والبكم لما يمتلكونه من قدرات جسدية متميزة وذلك لاعتماد هم على اللغة البصرية في إيصال خطاباتهم، مما سبب الاعتماد على التكشفات التشكيلية للأجساد ، بشكل

[1] – السادة، أثير. مدخل إلى تجربة مسرح المقهورينwww.masrahi.net. ص1.

[2] – ينظر : السادة، أثير. م س، ص1 .

تطلب الحرص على دقة أداء كل حركة جسدية، والتي عكست الاهتمام بفن التشكيل عبر التأكيد على أهمية جزئيات كل حركة وقدرتها الاتصالية الجمالية، مما دعا إلى إتباع أسلوب تشكيل أداء الأجساد بحركات بطيئة، دعماً لتلقي الخطاب الجسدي، يقول(ويلسون): يتواجد داخلنا عدد من العمليات البطيئة والتي لسنا بقادرين على أن نكون واعين بها. أريد – يستطرد (ويلسون) –أن يدرس الممثلون كل حركة، كل حركة صغيرة للجسد، ورسالتها الدقيقة داخل المساحة المحيطة بالإنسان الذي يتحرك في قلبها. كلما كانت الحركة أبطأ عند تحرك الإنسان، زادت قدرتنا على الرؤية"

وفي الوقت الذي يؤكد (ويلسون) أهمية الأداء الجسدي وتأثيره بالمتلقي، فإنه يسعى إلى تحقيق نوع من المعالجة النفسية التي تمنح فرصة للمتلقي للانفتاح على(الانطباعات الداخلية) عبر الأداء الجسدي البطيء والتكرار وطول مدة العرض، إذ استغرق العرض المسرحي(نظرة الرجل الأصم) الذي قدم عام (1970) مدة (7 ساعات) وتضمن حركات جسدية متتالية بين أم وطفلها وبإيقاع بطيء. إن مثل هذا الأسلوب في الأداء يشد الانتباه إلى نفسه باعتباره هو نفسه مصدراً ممكناً للمعنى، ويبدو أن (ويلسون) كان يرى في طبيعة وإيقاع هذا الأسلوب في الأداء وسيلة للكشف عن العديد من المشاعر المعقدة والمعاني المركبة التي لا نلحظها عادة[1]. بينما استغرق عرض (جبل كا وشرفة جارد ينيا) حوالي (268 ساعة) وقد تم تقديم العرض في (مهرجان شيراز عام 1972م) وتميز الأداء الجسدي فيه بالحركة البطيئة بغية إسباغ طابع حلمي على العرض ومساعدة المتلقين في التركيز على جزئيات الأداء، مع تكشف كولاج صوري لا يبيح بصورة مباشرة إيجاد دلالة ذهنية معينة أو يحقق صلات ترابطية ممكنة، مما فتح المجال للتأويل بسبب الصيغة الصورية التي تبدو عشوائية، والتكرار، وحالة الثبات التي تنطوي عليها الصور الدرامية هنا والتي تعقد الوصول إلى إيجاد علاقات ذهنية مباشرة، وقد قدم عرض (جبل كا) بأسلوب ملحمي تضمن مشاركة أكثر من (خمسين ممثلا) فضلا عن مجموعة من الحيوانات الحية، كما تميز بنفس السمات عرض (خطاب إلى الملكة فيكتوري) والذي قدم في (مهرجان سبوليتو عام 1974) وفي(برودواي عام 1975 م) إلا أن مرجعيات هذا العرض كانت سوسيولوجية وليست دينية، وقد تضمن العرض أزواجاً يجلسون حول مناضد مقهى يؤدون إيماءات تعبر عن انفعال تتزامن ومفردات لفظية متقطعة، بينما يترصد هم قناص يطلق النار على الأزواج فيتساقط الواحد منهم تلو الآخر حول المناضد، وفي مشهد آخر يبرز أربعة طيارين يقفون وظهورهم للمتلقين و تتناوب نظرتهم نحو الأرض و نحو السحاب، ويمثل هذا التضاد الحركي والشكلي سمة مميزة لدراما (ويلسون) وتمتد صيغ التضاد

[1] – كاي، نك. ما بعد الحداثية والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة،، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1999،2م، ص97.

تلك لتشمل جميع مستويات العرض وهذا ما تم تكشفه في عرض (رباعية) التي قدمها (ويلسون) عام 1986م في (شتوتجارت) عن نص لـ(رمولر) والذي يبرز فيه التضاد الشكلي وطابع الاختزال المجرد الذي تتسم به ما بعد الحداثة، كما يمتد التوتر والتضاد إلى درجة الافتقار إلى أية صلة واضحة بين التشكيل واللفظ، فالشعر اللفظي الذي يصوغه (مولر) والصور المرئية التي يبدعها (ويلسون) يستقل كل منهما بما يشبه طرفي المجاز المنفصلين[1] [2].

يمكن القول أن مسرح (مؤسسة بيرد هوفمان) شكل معالجة سيكودرامية لا تخضع المتلقي لخصوصيتها في تكشفات الذات بل وتقحم الممثلين في إماطة اللثام عن معاناتهم الداخلية دون المساس بكرامتهم، بل على العكس فأن الدور المناط إليهم يعزز من شعورهم بوجودهم النفعي على المستوى السوسيولوجي، فضلا عن الإسهام الجمالي المتكشف عبر التشكيلات الجسدية التي تخضع إلى أسلوب يحقق لها الترميز والتأويل، بما يستثير ذهنية المتلقي وفضوله الكشفي الذي يحقق اللذة الجمالية بمساندة الصور المسرحية المصاغة وفق طريقة(الكولاج) والتي تستدعي محاولة إيجاد الصلات الفنية بينها.

5- مسرح التشكيلات الصُورية.

5-1 مسرح الصورة [3]: فـقد اسـتغل الحـركات الجسدية الإيقاعية الحديثة والتمثيل اللاشفهي مع تأثيرات

---

[1] - ينظر : أينز، كريستوفر. م س،ص ص 388- 390 -393- 391-394.

[2] - أسست (آريان منوتشكين/ت-1940م Ariane Mnouchkine) مجموعة الشمس، وتعد (منوتشكين) واحدة من الممثلات من أصل روسي، درست (منوتشكين) علم النفس في أحدى جامعات إنكلترا، قبل الاتجاه إلى المسرح. أسست (منوتشكين) المسرح الجماعي، مسرح du سوليل، في 1964 . أول الأمر، أدت المجموعة عرضها في خيمة سيرك، ثم انتقلت إلى مسرح منوعات مسرحية في مونتمارتر. منذ 1970، المجموعة كانت في موقعها الحالي في كارتوتشيري من فينسينز، في مستودع ذخيرة سابق على أطراف باريس. بعض الأعمال المبقرة كانت تمثيلات مسرحية من مسرحيات تقليدية، مثل مسرحية المطبخ لـ(ارنولد ديسكر)، ثم إن المجموعة بعد 1968 انتقلت لمرحلة الإنتاج الجماعي للأعمال ذات الصلة السياسية و الاجتماعية. مما جعل العمل الفني. ينظر :م ن، ص395.

[3] - مسرح الصورة (Image Theater) هو اصطلاح أطلقته الأمريكية (بوني مارانكا marranka Bonnie) عام 1977 لوصف الأعمال التي ترفض الحبكة التقليدية أو التأكيد على اللفظ والمنطق المسرحي - narra to logicl - مسرح التقليدي لتؤكد بدلا من ذلك على وسائل العرض مثل الصوت والضوء والأشياء والمناظر وحركة الناس والمعدات بالإضافة إلى التكنولوجيا والأفلام =وشرائط التسجيل وأنظمة الصورة. ينظر : حازم عبد المجيد و سها طه سالم، المرجعيات الإخراجية لمسرح الصورة، أحزان مهرج السيرك أنموذجا، مجلة فنون البصرة، مجلة فنية ثقافية محكمة، العدد الثامن، السنة السابعة، 2011، ص 44.

المسرح الضوئية الخفية، من أجل صياغة صورة متفردة للمشهد البصري، يكون المتلقي جزءاً مكملا في أغلب أوقات اباد الشاعري السحري ضمن العرض المسرحي المملوء بمجموعة من العلامات المميزة، كما يقدم (مسرح الصورة) عبر مصادر الإضاءة غير المرئية مقدمة مثالية تمثل تشكيلا نموذجياً يجسد أحياناً مخلوقات تخدع البصر وأسرار خفية، بحيث يكون خطاب العرض خليطاً سحرياً من المايم، وأفلام متحركة ودمى، والعرض المسرحي ينقل المتلقي من ظلام كلي إلى إضاءة واضحة ملونة الأمر الذي يجعل الظلام الحاد لمسرح الضوء غير المنظور ملئ بالخيال، بحيث تقترب الصورة الشاعرية من الغموض، فالممثلون مخفيون، ثم فجأة يبرزون بشكل مميز، وتشكل الحركات الجسدية الإيقاعية جزءاً رئيساً في العرض، ويحفز المؤدون الفطنون العواطف بخفة أدائهم، و إظهارهم التحدي لقوانين الفيزياء . أما الموسيقى فتبث الحياة في العرض، تحول المأساة الكوميديا، وتجعل غير القابل للتصديق حقيقة، فالعرض يهيئ إحساس المتلقي لرحلة استكشاف داخلي قد تجعل المتلقي يجد شيئاً في نفسه لم يكن يعرف بوجوده.

5-2 المسرح الأسود[1]:

فهو تسمية مرادفة لمسرح الصورة وفيه يجد المتلقي عدداً من العناصر الجديدة. إذ يفاجأ بإمكانية تأثيرات المناطق السوداء (الظلام)، والإضاءة وتأثيراتهما البصرية. وأداء جسدي حديث مدعوم من قبل التقنية المميزة للضوء غير المنظور، بشكل يجعل المؤدين يدورون ويتحركون تحدياً لقواعد الجاذبية. بتكوينات ملهمة، بحيث تصاغ تشكيلات الأجساد بصورة خيالية، تجعل العقل اللاشعوري لكن متلقي يتمكن من إيجاد تفسيره

[1] – مسرح خاص نشأ بجهود (ألكساندر سيهار) و (إيفا أستروف) أستند تأليف (المسرح الأسود) على، حركات جسدية إيقاعية، جاز حديث وتمثيلية صامتة لا تخلو من جرعة كوميدية. أي مسرح يمنح جمهوره ترفيهاً وعلى الرغم من المشاكل المالية، والحاجة إلى أجهزة تقنية في البداية، فقد تم افتتاح (المسرح الأسود) بدون أي دعم رسمي. أما مبادئ (المسرح الأسود) فتستند على صياغة (آينشتاين) لقانون الطاقة وتشكل قاعدة هذا المسرح كذلك يستند (قانون بلانك) لتوزيع الضوء. والتطبيقات التأثيرية (للمسرح الأسود) تشتق من القوانين الطبيعية التي سبق ذكرها. فالمسألة هي نتاج إشعاعين يؤثران على بعضهم البعض. و يمكن أن تنتج مثل هانه الظواهر انكسار وانحراف واستقطاب للضوء. يجعل بالإمكان إظهار خيوط طيفية تظهر عند تحرز الطاقة الإلكترونية والتي تظهر بألوان تشكل تجربة لطيفة للمتلقي. ومن عروض المسرح الأسود (بلاتينيوم، بوشمان، الحلقة، الأعواد، الكرات، البندول، الشبكة).

ينظر :tHt .http://www.imagetheatre.cz/jndexe.asp. ينظر The story of image Principles of Black

ينظر كذلك Theatre , http://www.imagetheatre.cz/indexe^asp

.Video & Photo Galiery,http://www.imagetheatre.cz/indexe.asp

الخاص. عبر مجموعة الدعائم المثيرة، ومنها الموسيقى التي تزود المتلقي الدولي بتجربة غير عادية. بفعل خطوط أدائية لا شفهية، وخطاب يعكس قصص العمل والجريمة. فالممثلون يجسدون قصة عن الجريمة الغير معلنة والمجهولة[1].

يمكن القول أن "مسرح الصورة الأسود" يستند جملة من المقومات الجمالية، منها الانسجام الشكلي والتنويع والتناظر ونعومة ومرونة الأجساد والتوازن والتضاد الشكلي الناتج عن التلاعب بالإضاءة، بما يمنح فرصة لإظهار أجزاء جسدية دون غيرها، كما حدث في عرض مسرحية (نصف أشخاص) (ينظر الصور رقم)، فضلا عن اعتماد اللون لإيجاد أشكال تخيلية كما حدث في عرض مسرحية (العجلة /الدولاب)، إضافة إلى ذلك يتم توظيف تشكيلات جسدية بصورة معقدة تسهم في تأويلها، كما تجسد في عرض مسرحية (بلاتينيوم) ومسرحية البندول (ينظر الصورة رقم)٠ ووفق تلك الفرضيات تنكشف مستويات تجلي السمات الجمالية عبر الأساليب الاستقرائية المستنتجة في تجربة التلقي التي تتجاوز الاشتراطات المسبقة لحلول الصياغة الفنية لصهر تلك السمات في بنية التشكيل مع العمل على سلب الخطاب من الوضوح التفسيري المباشر وربطه بالتوافق مع الرؤيا الحداثوية التي تفعل الاجتهاد لدى المتلقي في إدراك المعنى بفعل الصياغة الجمالية للتشكيلات الجسدية التي تمنح الخطاب قيمة فنية متميزة تسهم في رفد الجوانب السيميائية.

3-5 مسرح الصور[*]:

فإن جملة من المتمايزات تحدد كلية الخطاب الجسدي في الاتجاه الحداثوي الساعي لأن يكون دوره مرتبطاً بالعلاقات الجسدية ضمن صياغات كشفية تستند إلى المقومات الجمالية بوصفها معطى فاعلا تعتمده الحداثة وفق مستوى ما تكون عليه الكيفية المحتملة لأفق الانتظار لتلقي شبكة علاقات الأجساد وخلال العرض يتصرف الممثلون بصورة، يمثلون الأوجه المتعددة لمؤلف العرض، ويعبرون عن مستويات وعيهم. وهذا

[1] – ينظر Theatre Image Theatre Black Theatre,
(http://www.aharontravel.cz/prague-culture.htmlX images of the theater

[*] – اهتم بدراسة (مسرح الصور الفيلسوف والكاتب المسرحي (ريتشارد فورمان) الذي عمل على مسرح الهستيريا الأنطولوجي وفق قاعدة فلسفية جمالية تنحو جوانب نفسية وتختزن مسرحياته شحنات دلالية لا تتكشف إلا عبر الصور المسرحية المعروضة بسبب ما يحتمله النص من تفكيك ومسرحياته مشحونة بالدلالة، لكن هذه الدلالة لا تظهر، وارتباط الأشياء المقطعة لا يتم إلا بالمشاهدة على خشبة المسرح، من مسرحياته(تملق الجماهير). ينظر : قلعه جي، عبد الفتاح .م س. صفحة جريدة الأسبوع الأدبي.

بحد ذاته تدمير للوظيفة التقليدية للممثل وإعداده، كأنما يسعى هذا المسرح إلى أنسنة الأشياء وتشييء الإنسان.

ووفقاً لهذا الأسلوب يتم التأثير بذوق المتلقي الذي يعتمد على جدلية العلاقة بينه وبين خطاب العرض المسرحي ضمن تفاعل تأثيري متبادل يبلغ مستواه بفرضيات المتلقي للمعروض من أداء الأجساد، ن ما يهم (فورمان) هو التعليم وإيصال أفكاره، وثمة مشاهد تؤدي بالحركة البطيئة لتوحي بمنظر ثنائي الأبعاد، ومشاهد أخرى تؤدى من منظور مسرح البرواز، ونجد الممثلين يحملقون في الجمهور، وثمة تلاعب بالمنظور أحياناً. باختصار يبدو هذا المسرح خارجاً عن القوانين المتعارف عليها للمكان والزمان[1]. في محاولة لجعل التركيز ينصب على الجوانب الظاهرة من العمل المسرحي والتي من شأنها جعل المتلقي أكثر وعياً بالأحداث، وهذا ما جعل (فورمان) يؤكد على العلاقة المباشرة بين المتلقين والحدث المسرحي انسجاماً مع فكرة الوجود التكاملي في المسرح.

لذا كان التوجه في (مسرح الصورة) نحو توحد تشكيلات الأجساد و الاهتمام بالمتغيرات الأدائية بما يضمن انسجاماً ضمن المعالجة الإبداعية التوالدية المنفتحة نحو إحالات جمالية تضم متباينات التشكيلات الجسدية، و تحث على التكاتف وتصعيد الاهتمام الحسي لمدركات التشكيل بعلاقات ترابطية تحدد طبيعة أداء الأجساد بأسلوب جمعي، يمنتج تنويعاتها، مع تأكيد ارتباطاتها العلائقية الأيديولوجية وتفعيلها، بغية إثارة ذوقية المتلقي عن طريق الخطاب البصري الذي يتم فيه تحريض الأجساد نحو مكامن جمالها الذاتي والموضوعي ببعض الممارسات التي تتخطى مألوفية خطابها التقليدي، عبر تنظيمها بأسلوب يتخطى المتوقع ويحقق الإبهار، بشكل تتضح فيه علاقة الأبعاد الثلاثة للأجساد، مع نحتيتها، مع تآزر تكويناتها في وحدة عضوية تمثل المادة الأساسية في بناء الفضاء المسرحي عبر تأكيد وحدة المتباينات لعلاقات الأجساد ومستويات المرونة في بنائها البلاستيكي وتجميع أشكالها المؤسلبة المتأتية من التمازج الشكلي بالمضمون الخفي الساعي نحو التكشف عبر الأجساد واستيعاب صور جديدة تثبت وجود تناول لسمات لا تزال فاعلة في التجربة التطويرية لأداء الأجساد. كما تضمن "مسرح الصورة" تشكيلات جسدية تطوع المضمون الأيديولوجي في تكويناتها المتباينة شكلياً إلى جانب تبايناتها التشكيلية بين الضوء والظلام، بغية تحقيق خطاب بصري مؤثر يتبنى لغة جمالية إيمائية عالمية تستوعب سلسلة التحولات الشكلية لسلوكيات الأجساد التي تكون قادرة على مواكبة التغير

[1] – ينظر:كارلسون، مارفن فن الأداء، تر: منى سلام، مراجعة :نبيل راغب، مصر وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 11، ص 224.

الفني المستمر دون أن تطيح بسمات التأسيس الجمالي مهتدية إلى ما هو جديد مع احتضانها أبعاد جمالية تجعل مستوى إبانة مضمون التشكيلات الجسدية ينفتح نحو مجالات تأويلية توشك الإفصاح المباشر دون التسليم بكليته لإتاحة مستوى من المسافة الجمالية وخلفية فكرية تفعل دور المتلقي في رصد توظيفات التنظيم الجمالي للأجساد دون عزل بنائها الدرامي وفق منهج توظيفه، إذ يشكل البناء الجسدي لكل ممثل توازنات مع علاقاته الجسدية الأخرى التي تشكل نسق الأجساد المتجهة نحو إشباع استقرارها عبر وجودها التشكيلي المتناظم وتنفي مبدأ أحادية الممثل (النجم) وتتجنب السقوط في العزلة الفردية وتؤكد الدور الجماعي بغية إيجاد منافسة تحرر قدرات الممثل الجسدية وتوظيفها وفق معابير تشكيلها الجمالي، التي تتخذ في (مسرح الصورة) خصوصيتها بسبب طبيعة متطلبات الانسجام اللوني والشكلي بين كينونة الأجساد فضلا عن التشكيلات المعقدة وما تتطلبه من طاقة جسدية تبني الأداء بأقل جهد وأكثر تصعيداً لمستوى الأداء التشكيلي الجماعي، والذي يستند خيال ظلي لأجساد تشترك معه أو قطع ديكورية تتفاعل شكلا ولوناً في منظومة التشكيل الجسدي والتي تسهم في إيجاد السيطرة على محفزات القوة الأدائية بالصورة التي تعمق مضمونها وتأثيرها الجمالي عبر التمسك بثوابت السمات الجمالية ومنحها مرونة التشكيل انطلاقاً منها.

6- مسرح التشكيل المعرفي.

6-1 المسرح المستقل[1]:

تثبت الفعالية البنيوية جوهرية العلاقات الكاشفة لعلاقات العناصر الفنية في العرض المسرحي بنسقها التناغمي وسعيها نحو الانسجام، عبر" خلق صلات جديدة بين المساهمين في العرض من ممثلين من جهة وبين الناس والمواد والأشياء. إن (كانتور) يعلن في كل مناسبة أنه يريد منح العناصر الفنية حقوقاً متكافئة "[2].

---

[1]-أسس هذا المسرح التجريبي المخرج المسرحي البولندي تادووش كانتور (1915-1990) مخرج ورسام وسينوغرافي بولندي يعد ضمن العشرة المعروفين في مجال تصميم المناظر والإخراج وسمي بالرائد الطليعي لتميز اتجاهه الأساسي في التصميم والإخراج ، أسس الفرقة التجريبية (كريكوت 2) للمسرح في مدينة (كراكوف) البولندية عام 1956 . واخذ يبحث عن أشكال جديدة للمسرح ، إذ قام بتجريب أشكال مسرحية مبتكرة : مثل مسرح (اللاشكل) عام 1960 ، مسرح (الصفر) ، مسرح (الأحداث) عام 1963 و مسرح (الموت) عام 1975 .... وفي أعماله تجتمع البنيوية والسريالية والرمزية والدادائية والتعبيرية، من غير أن ينتسب مسرحه إلى واحد منها . وهو مبدع مسرح الهابينغ التجريبي منذ الأربعينات وحتى نهايات القرن العشرين وخلال الحرب العالمية الثانية أسس مسرحاً سرياً أسماه مسرح ما تحت الأرض ومفهوم الاستقلال بمسرحه أتخذ طابعاً تطبيقياً قائماً على تجاوز الأنظمة التقليدية والمصطلحات الفنية السلفية.

ينظر – قلعه جي، عبد الفتاح. المسرح واتجاهات ما بعد التجريب، صفحة جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 958، دمشق: مايو 2005، ص 64.

[2] – حسون، ضياء شمسي. العرض في المسرح البولوني المعاصر، م س، ص466.

وضمن السياق الجمالي تتخذ عروض (المسرح المستقل) خطابا تشكيليا يدخل تشكيل الأجساد ضمن المنظومة الجمالية لكلية العرض المسرحي برؤى حداثوية تلتقي مع تقبل المنظور الشمولي، المقترب من الاتجاه التحليلي المعاصر وتشاكل التضمينات فيه وتطابقها مع سمات تكشفها الجمالي وفعل التشاكل المتصل بحالة التحرر والتي سحبت تأثيراتها على خصوصية الممثل في(المسرح المستقل)، فالممثلون هم مجموعة من الفنانين التشكيليين المشهورين. المصورين والنحاتين. وجماعة من البشر العاديين غير المتعلمين...إنه بذلك يحقق حرية الحركة والفعل عند الممثل "[1] .

والانقياد نحو الاندماجات الشكلية ونزعة التوسع تطلبت انفتاحا على أفق الترميز و التأويل في محاولة للوصول إلى تعددية تضفي تشويقاً في تتبعها التصوري الذهني التقبلي ومدياته الممتدة بحيث يبقى قابلا لاحتواء المفترضات المنقب عنها "..... حتى إن أرواح الموتى تظهر مع الممثلين بشكل ماكينات ولهذا سمي بـ مسرح (الموت)[*]، وهكذا تختلط الحقيقة بالوهم ... يقول (كانتور) : لقد اكتشفت شيئاً جديداً، وهو أن الوهم عدا معناه التقليدي يتضمن معنى ميتافيزيقي.

وهذا الجانب الميتافيزيقي للوهم هو التكرار. وإن هذا التكرار هو خصوصية الفن"[2]. وفي (المسرح المستقل) نتكون قراءة استدلالية لتحول المضمون بواسطة صيغ جمالية تشغل فضاء التشكيل وتزوده بمقومات التقابلات العلائقية للأجساد واستكشاف تغيراتها وشبكة علاقاتها الداخلية ورصد تناقضات بنيتها القائمة على الترميز في حضورها الأيديولوجي وتشكيله الجسدي الموحى بالرمز بوصفه حضورا لمضمون خفي وهذا الالتقاء بحة الحضورين يسند نسق الحضور المزدوج للفعالية الجمالية في الإرسال والتلقي وكل بنية تشكيلية للأجساد في عرض (المسرح المستقل)حيل بنظامها إلى كينونتها وفق تلاحم مستويات التشكيل الكلي وانعطافاتها ضمن التطور الاستدراكي لمراحل نمو الفعل الأدائي لتدعيم الشكل في الإسهام الجمالي، مع الأخذ بنظر الاعتبار تدعيم أنظمة العلاقة بين زمن الحدث التاريخي وزمن الخطاب المسرحي وبين التشكيلات وتقاربها

---

[1] – قلعه جي، عبد الفتاح. م س، صفحة جريدة الأسبوع الأدبي.

[*] - مسرح (الموت) اقترنت تسميته بـ (كانتور) الذي صرح به بأن (الحياة لا يمكن التعبير عنها في الفن إلا من خلال انعدام الحياة والتفكير بالموت) وأغلب عروض هذا المسرح تأتي بمثابة إضفاء الحركة للاتجاه التشكيلي المسمى (باللاتشكيل) الذي يعد (كانتور) أحد مؤسسيه الأوربيين.

ينظر : حسون، ضياء شمسي. م س، ص ص 466-467.

[2] – قلعه جي، عبد الفتاح. م س، صفحة جريدة الأسبوع الأدبي.

مع معطياتها السيميائية التي تفتح مجالات التأويل عبر فعالية التضمين التي نتكشف بأطر جمالية متنوعة يتشكل منها خطاب العرض الجسدي بصورته النهائية.

إن بنية الفكر في (المسرح المستقل) تتجسد عبر تشكيل الأجساد سعياً إلى تيسير معرفة مضمونها الأبستمولوجي فالخطاب التشكيل ذلك، يتجاوز العلاقة التقليدية بين الأجساد وينفذ إلى إنتاج محدث تحكمه سمات تشيد بناءه الجمالي بفعل تنوع التوظيف وتقاطعات العلاقات التكوينية ومتغيراتها التوالدية التحويلية وبحث جوهر العلائق بين الأجساد وتلاحم مستوياتها التعميمية في مقابل التوالدات التأويلية الكامنة في نظام تأسيسها ألما قبلي، لما تمتلكه من إمكانية التدفق والابتداع توافقاً مع جوهر التجربة في انبعاثها وانسيابها الأدائي المسترسل وفق خاصية أداء الأجساد وإمكانياته المتحققة.

وينطلق خطاب (المسرح المستقل) من تشكيل نوعي للأجساد يمكن فعالية الإدراك التذوقي الجمالي من أن تسهم في صهر التلقيات في حقول معرفة متطلبات جمالية تشكيل الأجساد وتكريسها في بنيوية التشكيل واستحضار التصور الذهني ومقارباته في الثقافة السيسيولوجية التي تنم عن اتحاد تكاملي بين تشكيل الأجساد ومضمونه الفاعل في رفد مقومات الحكم الجمالي، وتكشف ذلك بوضوح في خطاب مسرحية(موت الفصل الدراسي) الذي تميزت صورته المسرحية بتقشف واضح اقتصر على بعض قطع الديكور البسيطة بينما نال أداء الأجساد الحصة الأكبر في تشكيل فضاء العرض سواء بالثبات أم التحرك بأسلوب يحفز خيال المتلقي وتأويله[1].

وما تقدم يقود إلى القول أن المقومات الجمالية لأنظمة تشكيل الأجساد في (المسرح المستقل) تتموضع ضمن نسيج علائقي يوحد تبايناتها ويعيد إنتاج جدلية خطابها بما يضمن الدور الأساس للإسهامات الجسدية في تشكيل صورة العرض الكلية، مع تقشف باقي مفردات العرض، كما أن الإسهامات الجسدية الفاعلة ضمن المعطيات الأساسية في (المسرح المستقل) تؤكد أهمية تشكيلاتها ودورها في كشف المضمون المسرحي الفاعل في عملية التلقي وكشف جمال العرض المسرحي، فالمضمون يتحقق بنسق التشكيلات الجسدية التي تضمن شمولية خطابها الإنساني، وتؤكد ضرورتها في قيادة ترجمة لفتها الإيمائية البصرية، إلا أن حصر هته اللغة الجسدية لا ينفي مقابلاتها من مغردات العرض، لكن هذه المفردات ليست سوى إمكانية محدودة اتجاه علاقتها بدور التشكيلات الجسدية وإمكانياتها الشمولية للتواصل، لان التشكيلات الجسدية

[1]- ينظر: هبنر، زيجمونت. جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م)، ص281.

معطى سلفاً في حقل التركيب الإنساني –تحليل بنياتها التركيبية وتفحص علاقاتها الإيمائية في البنية الذهنية الإنسانية السائدة والتي تحكم تكشفاتها السيميائية وفق تفاعل طبيعة الصور الجسدية وانسجامها مع متطلبات التقبل التصوري الذهني بغية استخلاص توسيعه جمالية نتضمن في تراكمها التكويني نسيج أبنيتها العضوية المنغرسة في تقابلاتها المفرداتية مجسدة انعكاسات التصورات الافتراضية ومخيلاتها نحو تعدد غير نهائي للمتوالدات التأسيسية نتيجة تنوع شبكة علاقاتها وهذه التنوعية التباينية تتسع بمجالات تشكيل الأجساد وفق منظور انتشاري يبقي المجال مفتوحاً للأفق التقبلي المرتبط بمقتضيات التفعيل الحركي للبنى الجسدية وتركيبها في صور متغيرة مستمرة لا تستبق فرضياتها وتخضع للآنية وجموح التجارية التشكيلية للأجساد نحو مديات تشكيل نوعي حداثوي يقتضي تجارب تتحدى تقليديات الأداء وثوابتها النمطية والانطلاق بحثاً عن قدرات أدائية تستجيب إلى حد كبير لمتطلبات اكتشاف قدرات الأجساد وبحث أسلوبية بنائها بصياغة جمالية.

وعبر كل ما تقدم يمكن استنتاج، مديات التناغم الواضح للتشكيلات الجسدية المسرحية مع روح العصر بأساليب مستجدة تستلهم بعضاً من سابقها وتتقي جانباً من عصرها ضمن البحث المغاير لصياغتها وفق متطلبات العصر بحيث يتداخل القديم مع الجديد والمضمون مع شكله الجسدي المعبر عنه دون الخروج عن حيز وجوده الإنساني لأنه ينتمي إليه ويتمثله ويتماسك به مشكلا مدركاً حسياً يستوعب في حيزه الجمالي كل بوادر تشكله السيميائي المنسجم مع باقي معطيات فضاء العرض بغية إعطاء البنية الحدثية انبعاثاً يجدد وجودها وديمومتها عبر إثراء الوعي الكشفي للشكل ودمج الثنائية الفاصلة بين الشكل والمضمون، والتعامل معها جمالياً برؤى مختلفة تستجيب لتشفيرات الواقع المعاش وإدخال تلك الرؤى الحداثوية في التجارب المسرحية وتمثلها بمدركات خطابية جسدية جمالية تغاير مألوفيتها التقليدية السابقة عن عصرها بحيث تغدو العروض المسرحية متواكبة مع عصرها عبر خطاب شمولي تنسجم فيه الأجساد وتشكيلاتها وتنبع من اندماجات داخلية تحقق تناغماً شكلياً مظهرياً للأجساد ،مع إبانة حقيقة التصاق ي صفة التفكيك بطابع التأويل في أسلوب عوض التشكيلات الجسدية واقترانها بالتحرر والخيال مما جعلها أقرب إلى التجريب الحداثوي الذي منح العرض المسرحي إمكانية الوصول إلى الروحي، فخطاب العرض المسرحي المتسم بالتأويل يسمو إلى الحقيقة الجوهرية للتكشفات المضمونية بالحسي المتجسد عبر مكونات الأجساد وعلاقاتها التنظيمية حيث تتسامى العلاقات البنائية لأنها تتجاوز الواقعي وتستفز الجزئي ضمن كليته باختراق الحسّي والاتجاه نحو متعددات مستبطناته الممكنة في توجهها نحو المطلق وما تمتلكه من حرية التشكل بما قربها من التصوفية، بما امتلكته التشكيلات الجسدية من إمكانيات تأثيرية ارتبطت بتعزيز الطاقة الداخلية للارتقاء بمستوى الخرق الجسدي والأداء المتناغم

مع التخيلي، والذي تجسد في محاولة إيجاد أساليب بلاستيكية للتشكل مع تأكيد علاقات نسقية غير مألوفة تمعن في تنويع تكشفات الأداء التشكيلي للأجساد ورصيده السيميائي بغية إيجاد توجهات مغايرة تستوعب الطاقة الإنتاجية للأجساد وقابليتها المتجددة أ للتعبير، ضمن الخطاب المسرحي الذي يبغي إثارة تساؤلات عن الواقع لا محاكاته الدقيقة وبتطلعات ابتكاريه توالدية تبلور تساؤلات تتجسد تشكيلياً بصورة جسدية تحاول الابتعاد عما هو مألوف وتحاول التقرب حثيثاً من التجاوز والاختلاف بوصفها منطلقات تحررية تبيح كسر الشكل التعبيري الأيقوني بما يفتح أساليب جديدة للتغيير التشكيلي لأجساد الممثلين تتفق ومتطلبات الحداثة والمعاصرة وتستوعب التساؤلات المحركة لجماليات خطاب العرض المسرحي.

الفصل الثاني

التشكيل الحركي بين الإخراج والجماليات

أولا: نشوء الإخراج والتشكيل الحركي.

ثانيا: التشكيل الحركي الميزانسين.

ثالثا: جماليات التشكيل الحركي في المسرح الحديث.

رابعا: الرؤية الإخراجية.

أولا: نشوء الإخراج والتشكيل الحركي.

1- فترة ما قبل التشكيل الحركي:

تشير الدراسات التي تناولت نشوء الإخراج، أن ظهور شخصية المخرج، يرجع إلى فترة السبعينات من القرن التاسع عشر، ويشار في ذلك إلى أعمال باقي المخرجين مثل الدوق ساكس مينينجن في ألمانيا، والمخرج الفرنسي أندريه أنطوان، للتأكيد على نوعية عروضهم وطريقة إخراجها، التي اختلفت عما سبقها من العروض التي تم تحقيقيها على مدى تاريخ المسرح الأوروبي.

ففي الفترة اليونانية، مثلا، أن العروض التي كانت تقدم في فترة "أسخيلوس"، أن العروض المسرحية الإغريقية كانت تستغرق وقتا طويلا، أطول بكثير مما تستغرقه العروض المسرحية الحديثة، نظرا لأن العرض المسرحي، الإغريقي كان يشتمل على عدة مسرحيات، لا على مسرحية واحدة ولذلك كان من عادة الجمهور الإغريقي أن يتزودوا بالأطعمة والحلوى ند الذهاب إلى المسرح وينسب إلى أرسطو قوله: إن الجمهور يميل إلى تناول الحلوى خصوصا عندما يكون أداء الممثلين رديئا، لقد قابل المشاهدون العروض بالصفير، ...[...] كذلك هناك ما يفيد أن أسخيلوس لجأ مرة إلى المذبح هربا من غضب جمهور المشاهدين.[1]

ففي عروض مسرح شكسبير (1564-1616)، "فلقد عمل في مسرح كلوب كفنان يعرف الحيل والأسلوب والوسائل لجعل الفعل المسرحي بلائم الكلمة، وجعل الكلمة تلائم الفعل[2]، فكان بذلك مخرجا وممثلا محترفا حيث قدمت مسرحياته في "مسارح الهواء الطلق، وكانت تتخذ من الأفنية والساحات مكانا لها"[3]، والتي كانت تتميز بطبيعته المعمارية المختلفة عن بنايات المسرح الإيطالي (مسرح العلبة) كونها تلبي احتياجات العرض المسرحي مع مجموعة من الممثلين من فرقته، لتقديم عروضه في لندن لجمهور لم ينحصر في جلوسه على الكراسي ولم يردد من مصاحبة المأكولات معه. وكان المؤلف المسرحي والممثل-الراقص موليير

[1]-جميل ناصيف التكريتي، قراءة و تأملات في المسرح الإغريقي، سلسلة دراسات 385، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1986، ص 355.

[2]- إبراهيم الخطيب، تاريخ الإخراج المسرحي، مجلة الثقافة، العدد 1، ، دمشق، 1يناير، 1975،ص 20.

[3]- هوايتنغ فرانك، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة للنشر، القاهرة ، 1970، ص 299.

(1622-1673)، يقوم بكتابة نصوصه، وتنظيم متطلبات تحضير وتنسيق العرض ويقوم في نفس الوقت بالتمثيل مع فرقته المسرحية (الكوميدية) في باريس.ولم يهمل الجوانب الأخرى من الإخراج المسرحي"[1].

وكانت كل فترة تاريخية، بطبيعة الحال، تتميز بثقافتها ونظامها الاجتماعي، ولها فضائها المعماري المسرحي الخاص بها، ولها خصوصيتها في طريقة إجراءات تحقيق العرض وتقديمه، ولها جمهورها الخاص.

يمكننا القول، أن هؤلاء المخرجين لم يفصلوا بين كتابة النص و ما يتطلبه العرض المسرحي ولأنها لم تفكر بفصل "كتابة النص الأدبي الدرامي" ولأن النصوص كانت تختزن مهجة المؤلفين وعالمية الكتابة المسرحية، وأن إبلاغية النّص الدرامية كانت تُغني في نظرهم عن التفكير عن البحث عن استقلالية العرض عن النص.

لم يكن هناك وجود الفصل بين النص الدرامي والعرض. كما أن هناك أمثلة أخرى، تفكر بالفصل بين القطبين، كما أشار إلى ذلك أرسطو في كتابه "فن الشعر" من خلال تناوله تقاليد التراجيديا الكلاسيكية الإغريقية، وتأكيده على أن تحقيق العرض هو ليس من مهمات الشاعر –المؤلف، وأن النص التراجيدي مستقل ومكتفي بذاته للتأثير على المتلقي، ويمكن أن يحصل على ذلك التأثير حتى من دون حاجة لأن يتم تدقيقه على خشبة المسرح من خلال الممثلين والتجهيزات المشهدية، وإن كان لذلك أهميته.[2]

تاريخ هذا الفن، في بداية الأمر بالمؤلف المسرحي الذي كان يبدع النص ويرفقه بمجوعة من الإرشادات والتوجيهات الإخراجية التي توجه الممثلين وتقدم لهم مجموعة من الملاحظات التي قد تنفعهم في التشخيص والأداء والنطق والتحرك فوق الخشبة، وهذا الأمر كان سائدا في المسرح اليوناني والمسرح الروماني والمسارح الغربية، وخاصة مسرح شكسبير الذي طعم بالكثير من. التوجيهات الإخراج[3]. وقد ظهر في هذه الفترة مصطلح "الميزانسين" (mise en scène) الذي كان يدخل ضمن مهمات وعمل "منظم ومنسق" (coordinatore) العرض، في كيفية تعامله مع النص المكتوب ومكوناته المشهدية، وكيفية توجيه حركات الممثلين في المشهد وتغير النص، وتقديمه للجمهور[4].

---

[1]- إبراهيم الخطيب، تاريخ الإخراج المسرحي، م س ، ص 20.

[2]- نقلا عن : قاسم محمد بياتلي، الإخراج وفن المسرح: الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في أوروبا، شركة دار الأكاديميون للنشر و التوزيع، ط1، 2017، ص 17

[3] - Voir : Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod, paris, 1996, p. 152

[4]- من الجدير بالذكر أن عملية تحقيق المشهد التمثيلي كان يشار إليها في كتابات منظرين عصر النهضة من خلال مصطلح ميزانسين، وكان المنظر جيراردو جينسيو يستخدم مصطلح " كوريغو" للإشارة إلى من يقوم بتحقيق (إخراج) العرض. وقد تم طرح العديد من مفردات ومعطيات عمل الميزانسين في المسرح منذ المنتصف الثاني من القرن السادس عشر. ويبدو أن ترجمة هذا المصطلح قد نقل إلى اللغة العربية من الفرنسية.

وتلك كانت الإشكالية التي واجهها المخرج، في القرن التاسع عشر، أن يقوم بمواجهتها في عمله وفي كتاباته التنظيرية والرقص، والغناء، والإكسسوارات وغيرها، وأشهرهم على الإطلاق (صوفوكليس، وشكسبير) الذي وقد استمرت العروض على هذا الحال إلى أن جاء (ليون دي صومي(Ligny Di Suomi) شكل إرهاصا أوليا لظهور المخرج المتخصص، إذ يقول: "إن الحصول على ممثلين ممتازين أكثر جوهرية من الحصول على نص مسرحي جيد ويجب على الممثلين إتباع تعليماتي"[1]، وهكذا مع تطور الحركة النقدية في أوربا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بدأت الرؤية تتضح حول التجربة الإخراجية.

ولربما من المفيد هنا، أن تتوقف عند بعض الأسس"وبعض التصنيفات والمصطلحات التي وضعها المنظرون الثلاثة في عصر النهضة الإيطالية، والذين أكدوا عليها وقاموا بتطبيقها في العروض التي قدموها إلى مسارح الأكاديميات، والتي نجدها، من دون شك، سائرة المفعول في جزء منها، حتى بعد بدايات ظهور الإخراج والمخرج، بل ولربما لحد الآن (في بعض الأوساط المسرحية التقليدية).

ويمكن هنا أن نلخص بعض النقاط الأساسية التي جاءت في كتابات هؤلاء المنظرين، خصوصاً بما يتعلق بتنظيم وتنسيق العرض المسرحي الذي كان يقوم به " الكوريغو" (الشبيه بالمخرج)، كما يشير إليه جان بتيستا جينسيو، في كتابه "خطاب حول تأليف الكوميديا والتراجيديا ".

وقد دعا جينسيو إلى استقلالية النص الدرامي عن العرض المسرحي، وكان في ذلك قريباً من أفكار أرسطو في تأكده على إمكانية تأثير النص التراجيدي على المتلقي حتى في حالة وجوده منفصلا عن التجهيزات المشهدية والتمثيل (كما ذكرنا)، ولكن جينيو أوصى الكاتب، في الوقت ذاته، بأن يستخدم كل ذكاءه في تكوين النص الدرامي (من حيث معالجة الموضع وتوظيف اللغة...)، وأن يضع إرشادات مشهدية تخص التجهيزات المسرحية والميزانسين، ضمن بنية النص الأدبي، وأكد على أنه: ليس من الضروري أن يقحم المؤلف نفسه في تحقيق ذلك على خشبة المسرح ". وأشار، من جانب آخر، أن يتم إنجاز حكاية قليلة الشأن وتقديمها بشكل جيد في المشهد، هو أفضل من أن تكون هناك حكاية متميزة يقوم بتقديمها ممثلين غير مؤهلين وبشكل بارد"[2] .

[1]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 31.

[2]- نقلا عن : قاسم محمد بياتلي، الإخراج وفن المسرح: الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في أوروبا، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص 19.

وقد طرح أنجلو إنجينيري رؤيته التنظيرية في كتاب بعنوان "حول الشعر التمثيلي وعرض الحكايات التمثيلية" (في سنة 1598). وقام بتقييم الكتاب إلى قسمين: خصص القسم الأول للحديث عن الشعر التمثيلي (في الخطاب الأدبي) وركز فيه على المعايير المتبعة في التأليف الدرامي وكيفية تحقيق الميزانسين الملائم لذلك. وخصص القسم الثاني لطرح رويته في الميزانسين والعرض المسرحي، وشخص فيه بعض النقاط الدقيقة المتعلقة بطريقة توزيع أماكن الممثلين في المشهد وضرورة تبريرها، مؤكدا على أنه: كلما كانت أدوار الممثلين مناسبة، وكلما خضع المشهد للتعقل، كلما كان ذلك هو أنسب لتحفيز تركيز المتفرجين"[1] . مؤكداً، كذلك، على "أن الصدفة ، والأسوأ من ذلك، الفوضى واللاانتظام هو بالضد من عمل الميزانسين في المشهد وتنسيقه القريب من الواقع"[2]

لم يعرف المخرج بمعناه المعاصر إلا متأخرا، غير أن تاريخ الدراما يضع بين أيدينا نماذج شبيهة بالمخرج، لكنها لم تكن تتعامل مع النص المسرحي كما يتعامل معه المخرجون المعاصرون ففي الدراما الإغريقية مثلا نجد "قائد الكورس" هو الذي كان يعطي شروحات للكورس والممثلين والراقصين عن موضوع النص الدرامي الذين هم بصدد تقديمه، من أجل أن تتجلى للمتفرجين الفكرة واضحة وجلية، غير أن قائد الكورس لم يكن يتدخل في طريقة إلقاء الممثلين وحركات الراقصين، وقد استمر هكذا الحال عدة قرون حتى جاءت المدرسة الكلاسيكية الفرنسية، التي أحدثت تغييرات في النسق العام للعمل المسرحي، فأصبح الممثلون يتمرنون على الخطاب، لكن بقي العرض على حالته شبيها بالأوبرا. جاءت المدرسة الواقعية، والتي كان من روادها "غوته". حيث وضعوا قواعد محددة للممثلين، وأدخلوا الديكورات البسيطة إلى خشبة المسرح"[3]

ويعتبر ليون دي صومي هو المنظِّر الحقيقي الذي أصبح من المرجعيات المهمة في دراسة وفهم العمل التطبيقي لميزانسين العرض المسرحي الذي كان سائدا في محيط المسارح الأكاديمية في عصر النهضة الإيطالية [4]،

---

[1]– قاسم محمد بياتلي، الإخراج وفن المسرح: الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في أوروبا، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص 20.

[2] – م س، ن ص.

[3]– ليون دي صومي: مستشار مسرحي في بلاط فينتونا في إيطاليا، ظهر في النصف الثاني من القرن السادس عشر، قام بدراسة الإنتاج المسرحي عبر العصور، وضمن كتاباته في شكل محاورات، وتكلم في المحاورة الثالثة عن كيفية إخراج المسرحية. أنظر. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 30.

[4]– تكاثر تأسيس الأكاديميات والجامعات في كل أنحاء إيطاليا منذ نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، مثل أكاديمية يوبوفيو ليتو في روما، مدرسة بيراردي أنطوفيو في فلورنسا والأكاديمية الأولمبية في مانتوفا، وأكاديميات أخرى (في البندقية وبولونيا

كما يبرز ذلك في كتابه المعنون " أربعة حوارات حول مادة العرض التمثيلي في المشهد (الذي نشره، من المحتمل، في سنة 1570) .

وقد أنطلق دي يسومي في تنظيراته من تجربته، في تحقيق العديد من ميزانسين العروض المسرحية في المسرح الأولمبي الأكاديمي، ومن تجربة زملاءه الذين سبقوه في التنظير و العمل في المسرح. ولكنه طرح رؤيته وتنظيرات بشكل أكثر ترتيباً وتفصيلا من الآخرين ممن سبقوه، ليس فقط فيما يجعر طريقة عمله الشخصي، بل وكذلك في إشارته إلى عمل الآخرين من زملائه في مسارح الأكاديميات في زمنه" [1].

وقد قام دي صومي بتقسيم كتابه إلى أربعة أقسام: ثم تناول فيه النص الأدبي الدرامي" (التراجيديا والكوميديا والدراما الرعوية)، وما يتعلق بتكوينه. وشخّص فيه خصوصيات كل جنس من هذه الأجناس الأدبية الدرامية. وفي حديثه عن التراجيديا، مثلا، أكد على ضرورة أن يكون عدد المشاهد فيها (من 5 إلى 7) وعدد الفصول (الخمسة) والمدة الزمنية (من 3 إلى أربع ساعات) التي ينبغي أن يستغرقها تقديم العرض. وكيفية طرح الموضوع والحوارات ورسم الشخصيات. وخصص القسم الثاني (أي الحوار الثاني من كتابه) لكيفية إدارة الشؤون العملية في تنظيم وتنسيق العرض. وتحدث في القسم الثالث عن الميزانسين (عمل من يقوم بتنسيق الإجراءات في المشهد مع الممثلين ومعالجة كيفية التمثيل). وخصص القسم الرابع للسينوغرافيا والإضاءة، وأكد فيه على عدم معرفته الكبيرة في ذلك لأنه ليس من اختصاصه (ولأن من كان يقوم بتصميم السينوغرافيا، اعتيادياً، هو الرسام أو المهندس المعماري)"[2].

وهكذا تظهر أمامنا إشكاليات التشكيل الحركي (الميزانسين)، الذي ينبغي أن يقوم منسق العمل" بمعالجتها: أي البحث في ثنايا النص والإمكانيات التي يمنحها في العرض المسرحي، والتعامل مع وحدات النص (الفصول والمشاهد والشخصيات والحوارات) والتفكير بنمطه، تراجيدياً أو كوميدياً أو دراما.

=وفيرارا...). وكانت هذه الأكاديميات والجامعات والمدارس والجمعيات تتشكل حول دراسة المعارف المختلفة، الثقافية والفكرية والفنية (في الخطابة والموسيقى، والأدب، والرسم، والمعمار والنحت...)، و"أسرار الفنون" والحرف المتنوعة.

[1]- نقلا عن : قاسم محمد بياتلي، الإخراج وفن المسرح: الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في أوروبا، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص 22.

[2]- م س، ن ص.

ونجد، في الواقع، أن مثل هذه الإشكاليات والإجراءات قد بقيت تواكب عمل المخرج لحد ظهور "الإخراج" ، كما نعرفه اليوم، بالرغم من تجاوز البعض منها، و بالرغم من التحولات التي حصلت في الطرق والاتجاهات والأساليب المتعددة والمختلفة لمواجهتها ومعالجتها في المسرح الحديث.

وقد ظهرت هذه الإشكاليات، وأخذت أبعادها بالتدريج، بعد أن بدأ التعامل مع مخزون (الريبرتوار) الأكاديمي للمسرح الجيد، وتقديم عروض تستند على نصوص درامية لمؤلفين من فترات زمنية قديمة، أو لمؤلفين من الأدب الدرامي الحديث.

وفي الواقع العملي، لم تكن هذه الإشكاليات تهم رجالات المسرح، عندما كان المؤلف الشاعر هو المنسق لمتطلبات العرض وهو مديراً لفرقة من الممثلين، وكان يعمل، في نفس الوقت، في "داخل المشهد" ممثلا أو راقصاً (مثلما فعل شكسبير أو موليير) كما ذكرنا قبل قليل. ولم تكن هناك إشكالية أن يكون (أو لا يكون) العرض أميناً أو مخلصا لأفكار المؤلف. ولم يكن ذلك هو ما يشغل بال ممثلو الفرق الحرفة لكوميديا ديللآرته في منتصف القرن السادس عشر، ولم يطرحوا على أنفسهم مثل هذه المشكلة[1].

إذن، فالإشكالية تكمن في فضاء الرؤية، إذ أن سلطة المؤلف ضيقت من رحابة فضاء العرض وترك المجال لحرية الرؤية التكوينية للخشبة ولاشتغالات الفرجة.

2 – نشوء التشكيل الحركي:

لما ارتبط الإخراج كاشتغال تقني بالدراما الجادة أي "ما قبل الإخراج" إلى "مسرح الإخراج" لأسباب عديدة، وارتبط بتحولات ثقافية واقتصادية تميز بها المجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر في أنحاء أوروبا حيث تؤكد الدراسات (التي اهتمت بدراسة تاريخ نشوء الإخراج المسرحي)، والتي تناولت فن الإخراج المسرحي أن ظهور الفرقة المسرحية للدوق جورج الثاني، دوق مقاطعة (ساكس مينينجن) لأول مرة، وإخراجها الجديد في برلين، في الأول من مارس عام 1974 هو الميلاد الحقيقي لظهور مسرح المخرج"[2]. وقد دفع ذلك ليس فقط بالمطالبة بضرورة رفع المستوى الفني للعروض المسرحية، بل كذلك التفكير بالعمل على طرح البديل العملي[3].

---

[1] – نقلا عن:قاسم محمد بياتلي، الإخراج وفن المسرح: الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في أوروبا، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص 22.

[2] – نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 74.

[3] – روبيرتو الونجي، مسرح المخرجين، لاتيرزا، روما، باريس، 2005، ص 22.

ويبدو، أن هذه الإشكالية الثقافية، التي تتعلق بتفسير النص وجماليات العرض، كانت هي أحد الأسباب التي دفعت إلى التفكير بضرورة وجود شخصية المخرج.

ومن أجل تحقيق الواقعية في عروضه المسرحية، راح يبحث عن حلول للتناقض بين المنظر المسرحي المرسوم خلف الممثل، والممثل الحي الذي يتحرك على خشبة المسرح، فاستخدم ديكورا قريبا من الواقع أدخل فيه السلالم والمدرجات ليربط بينه ود١ن مجموعات الممثلين، وليخلق انسجاما حركيا بينهما بحيث أصبح الوجود الإنساني الحي للمثل على خشبة المسرح " كما يقول(لي سيمونسن Lee Simonson) هو الوحدة الأساسية للصورة المسرحية)، وهو ما يشير إلى فلسفة العروض المسرحي عند (الدوق) القائمة على أساس حركة وهناك دراسات أخرى تؤكد على أن ظهور المخرج قد جاء لضرورات الإنتاج المادي للعرض، الذي تزامن مع تحولات المجتمع البرجوازي وثقافته، ونمو وازدهار الصناعة، كما يؤكد البروفسور الباحث الإيطالي روبرتو ألونجي في كتابه مسرح المخرجين: ويبرز في هذه الدراسة أن مرحلة تحولات الثورة الصناعية قد دفعت بالضرورة، إلى الانتقال من نموذج الإنتاج " الحرفي " (artisan والأودن – ويشار هنا إلى حرفة الممثل الكبير الذي كان يعتمد على قدراته الفردية في التمثيل وفي تعليم وتقديم عروضه) إلى نموذج الإنتاج الصناعي" (الذي يعتمد على العمل الجماعي وتعليم زمن الإنتاج الصناعي)[1].

وبالتالي، يمكن القول، أن "مسرح الممثل الكبير"، الذي كان يركز، بالدرجة الأولى، على مهاراته الفنية الفردية، نسبة إلى "مسرح المخرج" هو أشبه بتحول دكان الحرفي إلى صناعة المعمل.

وفي فترة تلك التحولات الصناعية كانت عروض الممثل الكبير سائدة في أوربا، من دون شك، وكانت هناك فرق كبيرة تستند في هيكليتها التنظيمية في توزيع مهمات العمل لإنتاج العروض (مثل مسرح كوميدية فرنسيه ومسرح الأودن في باريس).

وكانت تلك هي فترة بداية ظهور الفوتوغراف، ومن ثم، بعد ذلك، نشوء السينما. وكانت الأفكار الفلسفية الوضعية (Positivism) هي السائدة في الواقع. وقد ظهرت، في نفس الوقت، تيارات فنية مختلفة، مثل الانطباعية (في الفنون التشكيلية) والرومانسية والطبيعية (في الأدب). وقد انعكس تأثير كل ذلك على طريقة فهم وممارسة فن المسرح في تلك المرحلة.

[1] – روبيرتو الونجي، مسرح المخرجين، م س، ص 22.

وقد برز في تلك الفترة (كما تؤكد الدراسات التاريخية) صراعا حادا بين طريقة فهم وعمل "الممثل الكبير" في تقديم عروضه (التي كان يركز فيها على قدراته ومهاراته الشخصية والفردية، كما قلنا) وطريقة تفكير نخبة من الأدباء والنقاد "من المجتمع البرجوازي، الذين عبروا عن ثقافة الطبقة التي كانوا ينتمون إليها، وعن ثقافة تلك المرحلة من التحولات. وهكذا تعالت أصواتهم النقدية (من وجهة نظر ثقافتهم) حول العروض الهابطة بشكل عام، وحول عروض "الممثل الكبير" التي كانت تتميز بالتأثير الكبير على متفرجين تلك الفترة: ويبرز أن الممثل الكبير لم يكن يردد في تكييف النصوص الدرامية (الكلاسيكية خصوصا مثل نصوص شكسبير أو موليير...) لمتطلبات مهاراته وطريقة تمثيله الشخصية. وكان يقوم بإعداد وتكيف النص حسب ما يراه مناسباً لقدراته، أو يقوم بحذف مقاطع منه، أو يقوم بتلخيصه ليتناسب مع طريقة عرضه الفني.

وكان هناك، في الواقع، حضوراً كبيرًا ومؤثراً لعروض الممثل الكبير في أوروبا، مثل عروض الممثل الإنجليزي الكبير هنري إيريفنغ (معلم غوردن كريغ) والممثلين الإيطاليين الكبار مثل توماسسالفيي وإيرنيستو روسي (الذين تأثر بهم ستانسلافسكي كما صرح بذلك في كتبه) والممثلة اليونورا دوسه وساره برناريديت.. وآخرون[1].

تقتضي ممارسة الإخراج المسرحي، دراسة عيون الأدب المسرحي، والإطلاع الواسع على تاريخ المسرح ومدارسه المختلفة عبر مراحله التطورية من الإغريق وحتى عصره، فالمخرج يحتاج إلى ثقافة واسعة ودرجة علمية تؤهله للعب دور القائد في الجوق المسرحي بمختلف مكوناته، سواء من أصيلا في أسلوبه ودقيقا في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج"[2] الناحية النظرية أو التطبيقية، " لأن النص المسرحي كلما كان غنيا في محتواه الأدبي والشعري والنفسي والأخلاقي، وكلما كان عميقا وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص سطحيا لم يرتق في الواقع إلى تلك الجمالية فهي "طريقة" فهم وعمل "الممثل الكبير" (ممثل الدور الرئيسي mattatore المنسق والمحرك للعرض) و"الطريقة الجديدة للمخرج ، بل بقي

[1] – ذكر قسطنطين ستانسلافسكي، العديد من أسماء الممثلين الكبار الذين تأثر بفنهم على خشبة المسرح، مثل روسي ومنوشيكن، وتوماسو سالفيني و إيرفيستو روسي، وأشاد بقدراتهم الفنية في كتابه حياتي في الفن ، وكذلك في صفحات كتاب إعداد الممثل (الجزء الأول).

[2]– جاك كوبو، دراسة الإخراج، نقلا عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، 1956، ص 16.

متمردا لحد بداية القرن العشرين، خصوصا في إيطاليا (التي قاوم فيها مسرح "الممثل الكبير") وذلك هو ما جعل أن يتأخر تاريخ ولادة المخرج (كحرفة وكفن) في المسرح الإيطالي لحد الأربعينات من القرن العشرين[1].

ومن جانب آخر، هناك بعض الدراسات التي تؤكد على أنه من غير الدقيق تشخيص اللبنات الأولى لنشوء الإخراج في إحدى المقاطعات الألمانية ظهر فن المخرج الحقيقي باعتباره فنا مستقلا في ألمانيا على يد جورج الثاني مابين 1826 و1914في دوقية ساكس مينينجن، حيث قام هذا المخرج بإنشاء فرقته الخاصة وجاء لأوربا مقدما مسرحه الذي عرف بمسرح المخرج[2] ، بل ينبغي النظر إلى باريس (وضواحيها) التي عرفت تطوراً في إنتاج العروض، وظهور شخصية المخرج في العقد الثاني من نفس القرن. وقد قد أكدت الباحثة الفرنسية ماري أنطوان الفيري على ذلك في دراستها لدفاتر المخرج"، التي كانت سائدة في باريس منذ سنة 1921 تقريبا، ونشرتها في كتاب تحت عنوان "كتاب الميزانسين" (Livrets de mis en Scène)[3]. وتناول ذلك، أيضا، البروفسور الإيطالي روبرتو الونجي في كتابه "مسرح المخرجين، وقام بشرح أبعاد وأهمية تلك "الدفاتر لفرض تشخيص نواة نشوء الإخراج.[4]

ويبرز أن كتب الميزانسين (أو دفاتر المخرج) كانت تشمل على التفاصيل اللازمة من أجل إنتاج العروض بنوعية جيدة، وبشكل جيد، وفي كل ليلة يتم فيها إعادة تقديم العرض. ويبرز أنه كان ينبغي أن يتند إعادة تقديم العرض على ما جاء من تخطيط ومتطلبات في نسخة العرض الأول، ومن دون تغيير، لأن من حق المتفرج – على حد قول الونجي الذي يدفع ثمن التذاكر، أن يشاهد وأن يثري نفس المنتوج الأصلي" وقد دفع

---

[1]– تميز المسرح الإيطالي بحضور عروض الممثل الكبير في القرن التاسع عشر، وبشكل مؤثر، واستمر ذلك حتى بعد ظهور شخصية المخرج في البلدان الأوروبية الأخرى، مثل ألمانيا وفرنسا وروسيا. وقد دخل مفهوم المخرج في بيئة المسرح الإيطالي بعد تأسيس أكاديمية الفنون المسرحية في منتصف الثلاثينات من القرن العشرين وتم استدعاء المخرج الفرنسي جاك كوبو لإخراج بعض العروض الجماهيرية الكبيرة في مدينة فلورنسا.

وقد ظهرت شخصية المخرج بعد إخراج لوكينو فسكوفي نصوص من الأدب المعاصر، مثل نصوص جان كوبو، وذلك بعد الحرب العالمية الثقافية مباشرة .

[2]– ينظر إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960،ص 25.

[3]– قام البرفسور رويرتو الونجي، في كتابه السابق مسرح المخرجين ، بدراسة الوثائق الموجودة في أرشيف مسرح كوميديا فرنسيس، وبعض الصحف التي كانت تصدر في بداية القرن التاسع عشر، للتأكيد على ظهور نواة الإخراج، وشخصية المخرج (ريجسير) في فرنسا قبل تأسيس الدوق ساكس فرقته في ألمانيا.

[4] – نجد أن ردة "ريجسير " قريبة من مصطلح " ريجستا باللّغة الإيطالية والذي يشير إلى شخصية المخرج.

ذلك إلى ضرورة وجود تخطيط ثابت للمشاهد لفرض تنيسق العرض يقوم به شخص ما يسمى (régisseur) أو مدير الإنتاج" أو "مدير المسرح أو مدير المشهد.

ويبرز في هذه الثريات، كما في سجلات مسرح كوميديا فرنسيس تكرار الإشارات إلى ما يسمى "ريجسير"، والإشارة إلى ضرورة وجوده في المسرح. [1]

وتتوضح مفردة " ميزانسين " إلى حد ما، ولكن لا يزال هناك عدم وضوح كامل لتشخيص مهماته، كما بدأ يبرز ذلك فيما بعد، وبالتدريج، في عمل معطيات عمل " المخرج". فالميزانسين بمثابة دفاتر الريجسير تحدد مخطط واحد لعرض واحد، يتم إنتاجه كما هو في المخطط، بما يقابل "خطة إخراج واحدة" و"رؤية واحدة" ينبغي الالتزام بتنفيذها، مونه "لغة فنية تكشف عن الخطة الفكرية– الفنية للمخرج وعمله مع الممثل أو يستطيع (الميزانسين) أحيانا أن يكون كذلك يفقد الشكل لعناصره التكوينية، فيصبح غير مدرك، أو تناقض قدراته الأدائية وهذا ما يتعلق بالميزانسين نفسه، أي بفضاء تكوين الحدث المسرحي"[2] فهو إذن الخطة الإخراجية الكفيلة بتنظيم المشهد وبالتالي الحدث المسرحي كبنية أو لبنة في إنشائية العرض. فهو نبرة تشكيلية بلاستيكية بتعبير المخرج الروسي (ن.بتروف)[3].

ربما، كان ذلك عبارة عن أولى بوادر ظهور مفهوم "المخرج المستبد" كما كان يتميز به، كذلك، عمل مخرج فرقة الدوق ساكس مينينجن في ألمانيا، الذي كان يطالب بتنفيذ خطته الإخراجية حرفياً ومن دون مناقشة[4]، و في هذا الأسلوب يكون للمخرج شدة الحزم والسيطرة على عناصر العمل المسرحي وكان ذلك هو من متطلبات صناعة العرض، الذي كان ينبغي أن يكون منتوجاً جيداً ومن دون التفكير بتغيره في إعادة تقديمه، ومن دون التفكير بتغير خطة إخراج النص: وكان ينبغي أن يتم تقديم نفس المنتوج الذي تم تقديمه في باريس (بموجب نموذج إنتاج وتقديم كوميديا فرانسيس المسرح الأول في باريس، أو مسرح الأودن – المسرح الثاني) عندما كانت تريد المسارح الأخرى، الموجودة في ضواحي باريس، إعادة إنتاجه وتقديمه.

---

[1]– تميزت فرقة كوميدي فرانسيس تقديم الأعمال الكلاسيكية الحديثة، وتعتبر اليوم أشبه بمتحف لتاريخ العروض المسرحية في فرنسا .

[2]– يوسف عقيل مهدي ، الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة، بغداد، 2012، ص 110.

[3]– ينظر : يوسف عقيل مهدي ، الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، م س، ص 110.

[4] – تميز الدوق ساكس مينغن (1826 –1916) بصفات القائد العسكري، وكان هو نفسه صاحب مشروع تأسيس الفرقة على حسابه المالي الخاص، وكان هو المدير وهو المرجع الوحيد في أخذ القرار في اختيار أعمال الفرقة وفي الاختيارات الفتية كافة. روبرتو الونجي، مسرح المخرجين، م س، ص 37.

وكان يجري ذلك بخلاف ما أصبح من المعتاد فيما بعد، أي بعد نمو شخصية المخرج وتعدد طرق الإخراج: وأصبح من الممكن أن يتم تقديم نفس النص الواحد من خلال رؤى وتفسيرات عديدة، بقدر عدد المخرجين الذين يخرجونه: كما حصل ذلك، مثلا، في إخراج نص يوليوس قيصر حسب طريقة الدوق ساكس و أو حسب طريقة ستانسلافسكي. أو إخراج نص طائر البحر و"بستان الكرز" لتشيخوف، حسب طريقة ستانسلافسكي أو طريقة مايرخولد. أو كما حصل مع إخراج نص "قابيل (للشاعر الإنجليزي اللورد بايرون) حسب طريقة ستانسلافسكي الإخراجية (سنة 1920) أو حسب طريقة غروتفسكي (في سنة 1958)[1].

إذن، يمكن القول أن مفهوم الإخراج والمخرج بدأ يتوضح، بالتدريج، من خلال التمييز بين مهمات "مدير المسرح"، ومهمات من يقوم بوضع تخطيط ميزانسين" العرض وإخراجه ضمن رؤية تقوم بتنسيق وصهر كافة العناصر والإبداعات الجماعية للمشاركين في تحقيق العرض.

وبدأ يبرز، كذلك، التميز بين من هو "مخرج محترف"، يعمل بشكل مستمر في إخراج العروض التى تنتجها الغرق المسرحية، وبين من يمارس الإخراج كهواية أو كنشاط ثانوي، وكان مسرح كوميديا فرانسيس يقوم بتقديم العروض لنصوص من الكلاسيكية الفرنسية ، بالدرجة الأولى (مثلا راسين وموليير وكورنيه) وكذلك أعمال شكسبير المترجمة إلى الفرنسية. وكان كما نجد ذلك في الجلات والعقود التى كانت تشكل جزء من سياقات إنتاج العروض في مسرح كوميديا فرانسيس، مثلا، أو في مسرح الأودن في باريس[2].

هناك، في نفس الوقت، انفتاحا نحو تقديم برنامج من العروض المستندة على نصوص لمؤلفين جدد (من الرومانسية): مثل نص هنري الثالث وحاشيته من تأليف الكسندر داموس الأب، الذي تم عرضه في ستة

[1] – من الواضح اليوم أن كل مخرج يقوم بطريقته الخاصة في التعامل مع النص أو مع مفردات العرض المسرحي. وقد أخرج أدولف أبيا أوبرا ترستانا وايزولد بطريقته الخاصة، و قام بإخراجها مايرخولد كذلك بطريقته الخاصة، وأخرج ابيا مسرحية قابيل للشاعر الإنجليزي اللورد بايرون، وأخرجها من بعد ذلك ستانسلافسكي. وأخرج نفس النص، بعد نصف قرن تقريباً جرزي غروتفسكي في بولندا. وكل واحد تناول النص بطريقته وأسلوبه الإخراجي الخاص به، ولم يكن ذلك مألوفاً من قبل في مسرح كوميديا فرافين، الذي كانت العرض فيه تستند على الخطة الأولى في إخراج النص التي تنتقل من ريجسير (مخرج – مدير مسرح).

[2] – في الواقع أن العقود في إنتاج العروض لم تنشأ مع وجود فرقة كوميدي فرانسيس، بل كانت توجد منذ عمل الفرق المحترفة في كوميديا ديللآرته في ستة 1545، كما جاء في كتاب فرناندو تفياني. ميريلا سكينو، أسرار كوميدية ديللآرته، أوثر، فلورنسا 1968، ص 321.

1829، ومسرحية "هيرناني" من تأليف فكتور هيغو، في ستة 1830، ومسرحية "شاترتون" للمؤلف الفريد دي فيغاني في سنة 1835.

ويبرز أن هذه العروض كانت من تنظيم وتنسيق (إخراج) المؤلف نفسه، وبمساعدة مدير المسرح أو بعض الممثلين انحرفتن. وكان المؤلفون الجدد، في الواقع، مولعون بالمسرح، ولذلك اقربوا من فرقة مسرح كوميديا فرانسيس. وكان فيكتور هيغو مثلا، المولع بالمسرح، كثير الاهتمام في وضع تخطيطات سينوغرافيا لتعوده الدرامية الأدبية. وتؤكد الوثائق، كذلك، أن الفريد فيغاني كان يضع الكثير من الملاحظات المفصلة حول الشخصيات وحركات الممثلين.*

ولكن، يبرز، حسب سجلات مداخيل المسرح المالية لبيع التذاكر، أن العروض التي اعتمدت على نصوص الرومانسيين لم تكن مشجعة، بالرغم من انجذاب الجمهور نحو مشاهدة ما هو جديد في تلك النصوص وتلك العروض.

ويبدو أن المؤلف الروماني كان منجذباً من خصوصية طبيعة حياة عالم المسرح والبعض منهم كان عاشقاً لممثلات شهيرات). وكان المؤلف الفريد فيغاني (ومترجم نصوص شكسبير إلى الفرنسية) قد كتب نصه "شاترتون" لممثلته المفضلة (وخليلته) ماريا دوفان الي قامت بدور البطولة. ويبرز أن هناك اختلافا بين النص الذي كتبه قبل البروفات والنص بعد أن تم تقديمه في العرض منة 1835، وذلك في تغير العديد من الإرشادات (لفعل وحركات وسلوك الشخصيات في سيج النص) لتتناسب مع متطلبات ممثلته المفضلة ماريا دوفان.[1]

كان فيغني يتابع البروفات ويسجل ملاحظاته لكي يتم إدخالها في نسخة النص قبل نشرها. وهناك في النسخة الأصلية، على سبيل المثال، إشارة تقول: تعثر على القنينة. تحولت في نسخة العرض إلى: "ترتطم بالقنينة وتعثر عليها من دون أن تدرك. وتتدحرج قنينة الم على سطح الخشبة، وتدرك عندها ما الذي حصل".

* – تعتبر مسرحية هرناني من النصوص التي ثكلت علامة فارقة في المسرح الفرنسي والأوربي في فترة الرومانسية.

[1] – اقترب بعض المؤلفين المعروفين من "المدرسة الرومانسية" الفرنسية في الأدب من عالم المسرح وانخرطوا في مجال "الإخراج" لنصوصهم الدرامية– ويذكر أنهم قد انجذبوا من ذلك العالم لسحره وحيويته، وكان لكل مؤلف ممثلته المفضلة (وعشيقته): جوليت دويه عشيقة فكتور هيغور، ماريمغريد إيجا عشيقة الأب داموس، ماريا دورفال عشيقة الفريد فيغاني .

وفي مقطع آخر يقول النص الأصلي: تتزلق على سور السلم شبه ميتة. ويبرز في نسخة العرض: تصعد كيفي السلم وهي شبه مغمى عليها- تتسلق سور السلم درجة بعد درجة لتصل إلى الأعلى، وتفتح الباب بصعوبة. تصرخ. ثم تتزلق على سور السلم. وتسقط على الدرجة الأخيرة من السلم"[1].

كان فيغاتي يقوم بوضع التوجيهات لحركة الممثلين ويساهم في ميزانسين العرض، ولكنه كان حائراً بين ما يراه وما يتصوره وما يتم تحقيقاً على خشبة المسرح، وذلك لقلة حرفية الممثلين في أدائهم، بالرغم من أن أغلب الممثلين هم من الأعضاء الأساسيين من فرقة مسرح كوميديا فرانسيس (وبعض المتعاقدين من خارج المسرح).

تؤكد الوثائق أن الممثل المحترف المعروف أدولف مونتاتي كان يعمل بجانب المؤلف فيغاتي لتحقيق ميزانسين العرض، والذي سبق وأن عمل معه في تحقيق مسرحية عطيل.

وقد كتب فيغاتي رسالة في سنة 1829 يصف فيها طبيعة عمل الممثلين ومجريات العرض المسرحي، قائلا: "وعند وصول ليلة العرض يتم إطلاق المحرك، وتبدأ آلية (mécanique) العرض بالحركة لمدة أربع ساعات من ذاتها، وبشكل متواصل. وتتطاير فيها الكلمات وتتجسد فيها الإيماءات، وتتقدم وتراجع الكواليس وتصعد وتنزل الستائر وتنطوي فيها الأقمشة. وتصبح فيها الأفكار ما تصبح عليه في وسط كل ذلك. وإن سارت مجريات العرض من دون تعثر، لحسن الحظ، يقوم نفس الأشخاص بسحب المحرك لتتوقف حركة الماكنة. ويذهب كل واحد منهم إلى سبيل حاله. لقد قيل ما كان ينبغي قوله. (...) ويضيف في رسالته قائلا: إن تقديم العرض بهذه الطريقة ليلة بعد أخرى، يبدأ بفقدان نوعيته الأولى، ويقل عدد المتفرجين، وعندها يتقطع تقديم العرض[2] .

ربما أن سبب فقدانه نوعية العرض، بعد تقديمه لعشرات المرات، يأتي من عدم وجود ممثلين محرفين (كما كان بعض الممثلين في مسرح كوميدي فرانسيس، أو كما كان هو الحال مع أغلب الممثلين الذين عملوا مع الدوق ساكس مينينجن، وكما هو الحال مع أندريه أنطوان).

أو لربما يأتي ذلك من عدم وجود خطة إخراجية محكمة يمكن تكرار وتحقيقها، في كل ليلة، من دون أن يتدهور العرض نحو الفوضى.

---

[1]- روبيرتو ألونجي، مسرح المخرجين، م س، ص30.

[2]- م ن، ص 31.

ومن جانب آخر، يؤكد الباحث "الونجي"، في كتابه السابق مسرح المخرجين ، أن الممثل المحترف "مونتاتي"، الذي ترك فرقة كوميدي فرنسيس ستة 1834، قام بإخراج بعض العروض المسرحية مع فرقة غيمان (Gymanse) وحاول أن يغير في طريقة العمل مع الممثلين، وطريقة تنسيق العرض وتغير بعض الإجراءات المألوفة في عمل "الديكور"، وقد استطاع أن يحقق بعض المعطيات الأولية للإخراج، والتي تجاهلتها الدراسات التاريخية (ربما بسبب الكسل) والتي ظهرت معالمها فيما بعد في طريقة عمل أندريه أنطوان والدوق ميتينغن، ولهذا نبت إليهم وضع اللبنات الأولى للإخراج في أوروبا.

إذن، قد تداخلت فنون عديدة وإبداعات مختلفة في الواقع المسرحي، لتدفع إلى ضرورة ظهور شخصية " المخرج" : كان البعض منها يتعلق بهبوط وتدهور طبيعة العروض التي كانت تقدم في المنتصف الأول من القرن التاسع عشر، والبعض الآخر يتعلق بتحولات الجانب الثقافي والأدبي، وارتبط بعضها بالجانب الاقتصادي وطريقة تعليم إنتاج العرض. ولكن، في كل الأحوال، كانت جذور "نشوء الإخراج" (حسب قول الباحثة والأكاديمية الإيطالية ماريلا سيكنو، في كتابها "نشوء الإخراج": كان عبارة عن جذور لكثب مترامية الفروع ومتداخلة فيما بينها، ومتعددة في قيمها. وقد حصل ذلك كرد فعل على الواقع القديم في طريقة تقديم العروض، وكتجديد في جماليات المسرح، ولكنه كان، كذلك، البحث عن خلق عروض فيها تكامل عفوي و"كأنها جد حي واحد، تتناسق فيه كافة أعضاءه وتنصهر ضمن رؤية واحدة: هي رؤية المخرج[1].

وتؤكد ماريللا سكينو: "إن الإخراج، من حيث المفهوم، لا يثير إلى نوع من العمل الذي يمكن تحديده، بل يشير إلى سرب من الطرق المختلفة في خلق الحياة على خشبة المسرح: طرق مختلفة ولكنها في صلة قرابة ما بينها. أما من حيث وجهة النظر التاريخية، يثير الإخراج إلى كثب من الزرع التي نمت كنمو الأغصان المختلفة (...) ولم يكن الإخراج عبارة عن مفهوم أحادي الجانب إطلاقاً، بل تعددت جوانبه وخطواته وأقطابه. وهناك العديد من الأبواب التي يمكن أن تؤدي إلى أحد المراكز المختلفة فيه، أو أن تؤدي إلى نواحي أخرى تجعل القضية مختلفة برمتها "[2]. ومن الواضح، كذلك، أن هناك "طرق مختلفة" في الإخراج، بقدر عدد المخرجين، و لا يمكن لطريقة واحدة أن تحدد طبيعة "فن الإخراج" بأكمله: بالرغم من وجرد بعض "المنطلقات" وبعفي "المبادئ التي تتكرر" في عمل كل مخرج مسرحي (كما أشرنا إلى ذلك).

[1] – ميرللا مكينو، نشوء الإخراج، م س، ص 22.

[2] – روبيرتو الونجي، مسرح المخرجين، م س، ص 11.

هناك، إذن، "طرق مختلفة" في الإخراج كما أن هناك "أنوع مختلفة من المخرجين : يمكن أن يكون هناك "مخرج مستبد" في تحقيق رؤيته، أو "مخرج مفسر للنص كما هو، أو "مخرج ناقد" في معالجته للنص، يصبو نحو تجسيد ملامح مواقفه الإيديولوجية في العرض. و لربما هناك "مخرج منفذ" (ستاندر) سائد في صناعة إنتاج العرض. وهناك شخصية المخرج – المعلم.

كل واحد من هؤلاء المخرجين، في الواقع، يتميز بطريق خاصة بعمله، ولكن، في كل الأحوال، هناك من يستند في إخراجه على تغير وتجيد أفكار مؤلف النص الأدبي المكتوب مسبقاً، أو من يعتمد على تجسيد أفكاره رؤيته الفتية الشخصية. وهناك طرق أخرى" في إخراج العروض التي يصبو المخرج فيها أن يكون هو " مؤلف دراماتورجة العرض" ، كما ظهرت بوادر ذلك في طريقة إخراج مايرخولد وفاختانكوف (في بعض عروضهم). وهناك، من جاب آخر، من يدعو لاستقلالية فن الإخراج عن الأدب الدرامي وكل إشكالياته (مثلما دعا لذلك غوردن كريغ في تنظيراته وطريقة إخراجه) كما سنرى ذلك في فقرات الكتاب.[1]

ثانيا: التشكيل الحركي الميزانسين (Mise en scène).

إن تكوين التشكيل الحركي للممثلين على خشبة المسرح وبحسب تعريف ألكسي بوبوف)عن الميزانسين إذ يقول: "من أضخم وسائل التعبير الفني عن خطة ومشاعر وأفكار المخرج التي تتولد عن المسرحية وتنعكس فيها بالحياة ذاتها، غير إن رؤية الأفعال الدرامية في المسرحية من خلال تشكيل حي هو أقل ما يمكن أن يفعله المخرج. إذ عليه أن يضطلع بقوانين التكوين التشكيلي لا للأجسام المنفردة فقط، بل وللمجاميع الإنسانية الكبيرة أيضا وهذا الفن يتحدد بشكل كامل بخصائص موهبة التكوين الفني عند المخرج"[2]. يقصد بوبوف إن الميزانسين مرتبط بالتكوين الفني للعمل في العرض المسرحي حيث أن المخرج يعبر عن أفكاره وشاعره من خلال التشكيلات الحركية، الألوان، الشخصيات والموسيقى، إذ يقوم بنسج هذه العناصر يبعضها لتكون منورة

[1] – وهناك طرق في الإخراج المسرحي لنوع من العروض المسرحية التي تدعى (أصلية المنشأ) (autoctone) " مثل بعض عروض مجموعة الليفنع ثيتر الأمريكية أو عروض غروتفسكي في مسرح المختبر في الستينات من القرن العشرين في بولندا، أو مثل بعض عروض المخرج الإيطالي باربان أو عروض المخرج البولنديديثيادورس كانتور) التي لا تستند على إخراج "نص أدبي مكتوب'' واحد فقط، ولا يمكن أن يستخرج منها نص (text) ، أدبي ينتمي للأدب الدرامي، ويكون النص الوحيد فيها هو نص العرض - performance) (textالذي يتم إنجازه (كما شخص ذلك ريجاردشيشنر في كتابه (نظرية البرفورمانس) أو عروض تعتمد على نصوص الدراماتورجيات المتعددة والمتوازية في تكوين العرض (كما نجد ذلك في أعمال باربا) .

[2] – ألكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، م س، ص221.

مسرحية محققة جمالية التكوين الفني للعرض المسرحي.

ويتطرق إبراهيم حمادة إلى الميزانسين بأنه: "إحداث تعادل في الصورة المسرحية من حيث توزيع الحركات المسرحية، والشخصيات، والألوان، والظلال، والأحجام، والأنوار ...الخ "[1]. إن الميزانسين اتخذ سياقات أعمق في العروض وتجلى ذلك بوضوح على يد المخرجين الذين اجتهدوا بصياغة شكل الجمال إلى دقة في نظام العرض، معبرا عن الأفكار والتصورات و كاشفا عن سعة الخيال والتصورات، وبذلك صار بناء الميزانسين حلولا يتخذ شكلا متحررا من القيود باحثا عن المعاني ومشكلا لها في الوقت ذاته. ولهذا فان الميزانسين يكتسب قوته من التشكيل الحركي للممثلين ويحقق التكوينات في فضاء العرض بصورة يشد المتلقي، لذا يعد من أهم أدوات المخرج الذي يعبر بها عن تشكيلات يقترحها وعوالم يتخطاها إلى ما هو أعمق تأثيرا. وبهذا فإن العرض يكتسب قوته في التأثير الفني من خلال أسلوب محدد في وضع الميزانسين، حيث يعبر عن فكرة المخرج وتخطيط لشكل العمل وإيقاعه. والميزانسين هو ما "يتعلق بعملية الإخراج المسرحي، وهو يعني ما يضع على المسرح، حيث يكتب المخرج الحركة التي يرى إنها مناسبة للانفعال الخاص بعبارة أو كلمة ما في النص، حيث يتحرك الممثلون طبقا للحركة المرسومة لهم معبرين عن عواطفهم، سواء بالمشي، أو في الجلوس، أو الوقوف إلى آخر تلك الحركات التي بتطلبها العرض"[2]. أن التشكيل الحركي يصاحب الانفعالات التي يعيشها الشخصية تلك اللحظة إذ يكون تطويعهم للحركة بما يتطلبه المشهد أو فكرة المخرج التي يجسدها عن طريق الميزانسين.

والميزانسين بحسب المخرج الروسي (ستانسلافسكي) هو "الذي يعبر عن حالة نفسية صادقة دون النظر فيما إذا كان المخرج قد وضعه أم أنه ولد خلال التدريبات يتحول إلى قوة تشحن الذاكرة الانفعالية لدى الممثل وتساعده على تجسيد صادق وأداء مقنع، لذا فالميزانسين يكون مقنعا وتجاوب مع الحياة النفسية للشخصية المسرحية ويستطيع أن ينقل هذه الحالة إلى المتفرج[3] ومن الناحية الفكرية فان الميزانسين هو وسيلة تعبر عن العلاقات الفكرية وعن الهدف والمضمون، والمخرج المحترف يؤكد على المضمون ويعبر عنها عن طريق الميزانسين. وغالبا ما يعكس الفنانون الحقيقيون الحداة ويجسدونها على خشبة المسرح من خلال منطق رؤيتهم الفكرية والفلسفية، فضلا عن ذلك يضيفون إليها لمساتهم الفنية مستخدمين خيالهم من خلال الشخصيات

1 – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة: 1971، ص119.

2 – م ن، ن ص.

3 – محمد سعيد الجو خدار، مبادئ التمثيل والإخراج ، دار الفكر، د.ت، ص131.

المسرحية على خشبة العرض. والميزانسين يعبر عن الحالة النفسية للشخصيات المسرحية بسلوك إنساني، وهو ليس مجرد تحريك الممثلين على خشبة المسرح إنما هو لحن تعبيري حركي يبرز ويوضح البناء الروحي والحياة النفسية للشخصية المسرحية"[1] إن تحريك الممثلين على خشبة المسرح دون إعطاء معنى أو دلالة يعد ناقصا فحركات الشخصيات لها معان تعبر عن الحالة النفسية للشخصية التي تتحرك فهي تحقق دورا كبيرا في نجاح وتكامل التكوين الفني على خشبة المسرح .هنا يلعب الميزانسين دورا مهما في إيصال هذه القيم للمتلقي، والميزانسين الذي يكون خاليا من القيم الفكرية هو ميزانسين سطحي حتى لو كان يعبر بصدق عن أعماق المشاعر الإنسانية. فهنا يبرز دور المخرج المسرحي وقدرته في إبراز وتشغيل القيم الفكرية عن طريق الميزانسين في خلق تكوينات تشكيلية حاملة معاني ومضمون مسرحي مكتنز بالدلالات الفكرية والفلسفية"[2]. إذن فإن إظهار القيمة الفنية للميزانسين المسرحي يكون من وظيفة المخرج الذي يقع على عاتقه مهمة ربط وتشكيل حركات الممثلين وتنسيقها مع الديكور والإضاءة مكونا منورة مسرحية يشد المتلقي في العرض ويحقق التكوينات البصرية التي تتميز بالميزانسين وتتسم بالثراء. وإن تفسيراته تكشف عن عوالم وتخيلات وأبعاد الشخصية، لهذا فان المخرج ملزم بمراعاة تحديد الاتجاه في بناء الميزانسين، وان يأخذ نظر الاعتبار ما يلي:

- استغلال كل مسافة على منصة المسرح في التعبير التشكيلي وتوزيع الممثلين بشكل لا يسمح به منطق العلاقة المنبثقة عن الظروف المتاحة.

- إعطاء حرية أكبر في التعبير والحركة، فالشخصيات التي تتحرك يمكن أن تغير من مقدار التأثير الذي تضيفه على المتفرج فيما لو كانت في مكان معين.

- إمكانية الاستفادة من تحريك جسم الممثل في شكل فني يعبر عن مضمون دوره.[3] إن الميزانسين يقترب من فن النحت إلا انه يختلف عنه بوصفه صيرورة مستمرة ديناميكية.

وهذا ما يدلل على أن الشخصية المسرحية تتحرك وفق نظام دقيق مرسوم له. وبذلك يقترن عمل المخرج في تشكيل الميزانسين بعمل النحات، إلا أنه يتميز عنه بتنويعات وتغيرات وكشف مستمر لحقائق جديدة عن الشخصيات والأحداث، وبذلك يكون الميزانسين تعبيرا عن رؤية المخرج بوساطة هذه التكوينات عن عالم

[1] – محمد سعيد الجو خدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س ، ص 130.

[2] – م ن، ص 131.

[3] – نفسه، ص 134.

واقعي أو متخيل أو واقعي ومتخيل في الوقت ذاته.

أما بخصوص التوازن بين الممثلين والأزياء والديكور والأثاث فينبغي أن يتحقق توازن حركي أو الثبات بين هذه العناصر لتتشكل وتتركب التكوينات البصرية الجمالية. "فالمنظر والأثاث يجب أن يتوازنا فيما بينهما حتى لا يتأم التوازن بين الممثلين. يجب أن تحيد الخلفية الكلية للممثل من حيث التوازن"[1]. إذن التوازن مطلوب بين الممثلين والمناظر وملحقاته والأزياء والاضاءة وهذا التوازن يحقق بالنتيجة الميزانسين، ولتقديم عمل فني ذا قيمة فنية ينبغي معادلة التوازن بين العناصر وتحقيق تكوين تشكيلي متناسق. وعندما يتم التطرق إلى ميزانسين مجموعة كبيرة من الممثلين على خشبة المسرح وهناك مشاهد صغيرة تدخل ضمن مشاهد كبيرة، إذ يتضح تجسيد الشكل الفني في المشهد الجماعي الذي يتحقق في الميزانسين الرئيس المركزي، لأنه يعد جزءا مهما أو عنصرا من العناصر المكونة للكل في العرض المسرحي"[2]. إذ إن الجماعات في العرض يختك حالها عن الشخصيات المفردة على الخشبة، لكن الفرق هو أن هناك مركزية في الجماعات وإن المشهد الجماعي هو مكون من مجموعة من شخصيات متفردة مترابطة على الخشبة بعلاقات يفرضها المخرج وتكون للمتلقي جماعات مركزية. والبحث في أساليب التكوين الإخراجي للمشاهد الجماعية، يعتمد على قوانين ومبادئ التكوين وعناصرها وعواملها التي تكون أرضية يتشكل عليها الميزانسين وتختلف على أساس المجموعات البشرية، فهناك مشاهد جماعية وشعبية ذات عدد كبير من الشخصيات تتجلى هنا أدوات المخرج ووسائله باستخدامها في ربط وتوحيد الممثلين في كل واحد، وإخضاعهم لهدفا وفعل واحد. فالشعب مكون من عدد كبير من الأفراد أو الشخصيات التي تكون أحيانا مجزأة أو مقسمة إلى فئات منفصلة ذات علاقات مختلفة بما يحدث في المسرحية يوحدهم موضوع مركزي، هذا الموضوع يكون ثابتا في التصوير أما في المسر ح فهي تتعاقب تبعا لتطور الفعل الدرامي أثناء العرض"[3]، أما ميزانسين الجسد الذي يعد تشكيلا حركيا لجسد الممثل الواحد، إنما يكون في ارتباط كامل مع الجسد المجاور له. وإذا لم يكن ثمة ممثل آخر فإن جسد الممثل ينبغي أن "يتجاوب" مع الكتل القريبة منه، سواء كان ذلك نافذة، بابا، عمودا، شجرة، أم سلما ...الخ. فجسد الممثل يرتبط حتما لدى المخرج المفكر على نحو تشكيلي – حركي، بالناحيتين التكوينية والإيقاعية، وبالبيئة، والتكوينات المعمارية، والحيز الفضائي أيضا ولا يعتقد أنه يمكن تكوين ميزانسين أو الأجسام بمعزل عن الفعل وحالة

[1] – الكسندر دين، م س، ص228.

[2] – م ن، ص225.

[3] – نفسه، ن ص.

الإحساس النفسي – الجسماني، والسرعة الإيقاعية، ذلك أن توافر كل منها موهون بالأخر"[1]. ويلعب جسد الممثل دورا فعالا في التكوينات البصرية إذ أن الممثل المسرحي هو" شخصية بحكم حقه الخاص وكل له صفاته الجسمانية الفريدة وينبغي على المرء ألا يقلل أبدا من الديناميكيات الجمالية للصوت والجسد وفي تكيف الصوت والجسد "[2] إذن الممثل يتمتع بجسد وصوت عن طريقهما يعبر عن الدور وإن الحركات، الإيماءات والإشارات كلها دوال لمدلولات يراد من خلالها لملمة الأفكار ورصها وخلق لغة مرئية عن طريق الجسد إلى المتلقي، ومن خلال صورة سمعية، بصرية، حركية

وقد تعامل المخرج (كروتوفسكي) مع الممثل واعتمد بشكل أساس على جسده في حين اعتمد (لي ستراسبرغ Lee Strasberg)[3] على روحية الممثل، أي روحه الداخلية، فقد انتقد (لي ستراسبرغ) عمل (كروتوفسكي) مع الممثل لأنه كان يبحث في صيغة جديدة للمسرح، شكل جديد عناصر جديدة من خلال التعامل مع جسد الممثل"[4]، لذا اعتمد على جسد الممال وتدريبه وهدفه تطوير العلاقة بين الممثل والجمهور. فالممثل هو المبدع الخلاق وكل حركة جسدية تؤدي إلى معنى تساعده في تجسيد العالم المتخيل التي تكافح الشخصية من أجل تقديمه جسدا وصوتا. والممثل عند (كروتوفسكي) هو الذي "يهب نفسه كاملة لفنه، وهو تكنيك يعتمد على توظيف جميع إمكانيات الممثل النفسية والجسمانية التي تنبع من جميع طبقات كيانه وغرائزه لتظهر على السطح في شكل كشف مبهر عن هذه الإمكانيات"[5] هذه هي الفلسفة التي جاء بها (كروتوفسكي) إذ أراد من الممثل أن يؤكد على عمق الحركة التي يؤديها مسخرا فيها كيانه وغرائزه ليعطي للحركة التي يقوم بها حياة مليئة بالمعاني، وبهذا استطاع أن يستغني عن عناصر العرض المسرحي ويعتمد على جسد الممثل بوصفه جسدا مدربا وفعالا. وفي بعض الأحيان يستطيع المخرج أن يطابق مستوى الممثل بالنبرة الوجدانية للشخصية، فالشخصية الوضيعة يمكن وضعها في مستوى منخفض، والشخصية السامية وضعها في مستوى أعلى و كبير ما يكون تغيير مستويات الممثل لنمو أو زوال حالة وجدانية من الحالات الشخصية،

[1] – هايز جوردون، التمثيل والأداء المسرحي ، تر محمد السبب، مطبعة المجلس الأعلى ، القاهرة ؛1992،ص18.

[2] – أحمد سخسوخ، اتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص67.

[3] – مخرج ومدرس أمريكي كان مؤسسا لاستديو الممثلين في نيويورك، بدأ اخراج المسرحيات عام 1925 وكان أحد مؤسسي ر سرح المجموعة) Group Theater عام 1930 ومثل في عدد من مسرحيات الفرقة وأخرج مسرحيات لها في الثلاثينات.

[4] – جرزي كروتوفسكي، نحو المسرح فقير، م س، ص 9.

[5] – الكسي بوبوف، م س، ص 252.

نأخذ أحد عروض مسرحية (أوديب ملكا) يتضح فيها استعمال المتغير للمستويات يتطابق مع الخطوط الحثيثة لسقوط الملك (أوديب) فقد قدم العرض في مكان ذي مسطحات ضخمة، ذات مستويات مختلفة ومن هذا المكان الفخم يلاحظ الهبوط التدريجي من الأعلى إلى الأسفل، إلى آن تصل نهاية المسرحية حين يبلغ السقوط والانحدار التراجيدي، حين ينتهي الملك بوضعيته الأخيرة إلى مستوى يستطيع المخرج التعبير عنها وهو ممد على أرضية المنصة[1] يتضح التكوين الروحي التشكيلي لعلاقة الميزانسين برؤية المتلقي للمشهد، إن أن كل خطوة يخطوها الملك (أوديب) في انحداره هي ضربات متتالية تحولت إلى ميزانسين ملموس من خلال تأرجح (أوديب) وسقوطه التدريجي إلى أن أصبح ممددا على الأرض، كان الميزانسين شكلا فنيا وروحيا يعكس الأفكار التي عمقت وخلقت تكوينات تتسم بالعمق التراجيدي وبالكشف عن عوامل وبالتالي كشفت عن الرؤيا الإخراجية لعالم البطل (أوديب).

إن دور الممثل كبير في العرض المسرحي وفي خلق التكوينات عن طريق استخدام الجسد وتعابير الوجه والإيماءات، إن يستطيع الممثل تكوين تشكيلات مختلفة دون الاعتماد على الديكور أو الأثاث أو أي عنصر آخر. واستنادا على هذا يقول (تايروف): " الآلة الموسيقية والعازف عليها، في الوقت نفسه إنه يستخدم جسده (آلته + يعبر عن نفسه من خلال صوته وإيمانه وأدائه"[2]. يشبه (تايروف) جسد الممثل بالآلة الموسيقية إن يستطيع الممثل أن يعبر عن انفعالاته الداخلية عن طريق جسده. ويرتبط الميزانسين بالحركة، لأن الحركة هي الحياة والحياة هي الحركة وكلاهما يشكل إيقاعا ويرتبط هذا الإيقاع بالممثل وبالتالي الميزانسين وتكوينات جسده. و"الإيقاع أساسا هو العامل الذي يعطي الحياة للمسرحية، هو الذي يربطها ببعضها البعض في كل متجانس، منسقا للفعل والممثلين والحوار خالقا الإيهام عبر الفعل في المسرحية"[3]. أما الجسد على المسرح فيمكن أن يتخذ وضعيات متباينة ومختلفة إلا إنها ترتبط بجدلية العرض، فالجسد وبتناغمه مع الأجساد الأخرى يشكل الصورة المرتبطة بالتكوين البصري.

يقول (أندرية أنطوان) صاحب "المسرح الحر" في فرنسا، بالنسبة لممثلي مسرح الحر "أن الممثلين لا يلقون بل يعيشون أدوارهم، كان هذا هو تمثيلهم، كان هذا هو منهجهم، هؤلاء الممثلون يعرفون إن الحركة هي أكر وسائل التعبير قوة لدى الممثل، وأن تكوينهم الجسدي كله جزء من الشخصية التي يمثلونها، وأنه في

[1] – الكسي بوبوف، م س، ص 265.

[2] – نديم معلا، م س ، ص 47.

[3] – الكسندر دين، م س، ص 355.

لحظات معينة من الفعل من الممكن أن تكون أياديهم وظهورهم وأقدامهم أكثر تعبيرا من أي صخب لفظي وأنه في كل مرة ينكشف فيها الممثل من تحت الشخصية، تنكسر الاستمرارية الدرامية، وهم يعرفون أيضا أن كل مشهد في المسرحية له نبض خاص به، ويخضع بالتالي للنبض العام للمسرحية"[1] وهنا يؤكد (أنطوان) على أن الممثل يقدم عن طريق جسده عوضا متكاملا باعتماده على الحركة ومن ثم التكوين الطبيعي للجسد مما يشكل الميزانسين ويعكس العمل للمتلقي تاركا أثره. وإن موضوع الحركة عند الممثل والمناظر على خشبة المسرح وحركة ديناميكية عناصر العرض الأخرى لها دور فعال في العروض المسرحية. وأن مختلف تركيبات الشكل في التكوين توجد فيها الحركة التي تولد الميزانسين وهو ما يحدث في المسرحيات عند العرض، أو قد تكون الحركة منتظمة أو غير منتظمة عند التنفيذ وقد تمتد خلال كل مسطحات المنصة أو قد تقتصر إلى حد ما على سطح واحد، أو قد تنتشر على كل المناطق في الخشبة المسرحية أو لا تنتشر تنحصر في منطقة معينة"[2] وبهذا فإن الحركة هي "نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر إلى الجمهور من خلال عناصر الادعاء، فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل"[3] الممثل ينقل الأفكار والمشاعر إلى المتلقي عن طريق الإيماءة أو الحركة أو النطق حيث يعبر عن الانفعالات التي يحملها في داخله ليشكل صورة مرئية معبرة منسجمة مع الميزانسين والتشكيلات مبنية على أساس الميزانسين مكونة جماليات متوازنة من كل العناصر. وتناقش عبارة "إن ممارسة الحركة عملية تحرررية، والحرية هنا تعني نقطة الانطلاق ونقطة التحفز لأن تخضع أنت وجسدك لخدمة التمثيل"[4] إن الحركة في التمثيل تتطلب من الممثل جسدا مرنا يخضع إلى كل الحركات لتجسيده الشخصية، لهذا يكون من الضروري أن يطاوع جسد الممثل كل ما يتطلبه العمل التمثيلي على المسرح مهما كانت صعبة وهنا يتفق (ليتز بيسك) مع المخرج البولوني (كروتوفسكي) في منهجه القائم على جسد الممثل. "وإن المتطلبات الجسمانية للحركية ينبغي أن تتضمن التنسيق والمرونة والقوة والسيطرة والتعود السهل على التأنق... والقوة والرشاقة والتوازن والإيقاع والقدرة على إكساب المهارات خاصة مثل الأكروبات والعراك والمبارزة بالسيف والألعاب البهلوانية والرقص بأنواعه العديدة والتقليد والعاب القوى"[5]، لأن جسد الممثل ينبغي أن يكون مكتسبا كل

---

[1] – ادوين ديور، فن التمثيل الآفاق والأعماق، ج2 ، تر: مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، تقديم: سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار، دت، ص ص 309-310.

[2] – الكسندر دين، م س، ص 314 .

[3] – جوليان هلتون، م س، ص185.

[4]- – ليتز بيسك، الممثل وجسده، تر: الحسين علي يحيى، مطابع المجلس الأعلى للآثار ،1996، ص 8.

[5] – هاير جوردون، م س. ص 18.

هذه الشروط كي يستطيع أن يقوم بجميع الأدوار التي يقوم بتجسيدها.

فكلما كان جسد الممثل مرنا ورشيقا استطاع الممثل أن يتقن دوره ويتقمص الشخصية التي يتقمصها بمرونة عالية. يقول "ميرهولد" بهذا الصدد الميزانسين لا يعني التشكيل الساكن للمجاميع، بل عملية نمو: تأثير الزمن على الفضاء"[1]، ويؤكد على التشكيل الحركي إذ يقول: "إن مهمة بناء الحركة المسرحية لا تكمن مطلقا في الكشف عن الأجزاء المنفصلة للوحدة المعقدة في شيء معين من المسرحية، وإنما وحدة جديدة للحركة تنظم إليها بالتوازن"[2]، لان توازن الحركة تعد من أهم النقاط التي يتركز عليها الميزانسين في فضاء العرض، وعنصر الحركة أساس تشكيل الميزانسين، وماذا تتحقق عكس ذلك يحدث خلل في القيمة الفنية والجمالية للعرض الفني وهذا بالتالي يؤثر في رؤية المتلقي.لأن التوازن شرط ضروري وللحصول عليه ينبغي على المخرج أن يهتم بأهمية وضع الجسد والمنطقة، والسطح، والمستوى، والمسافة، والتكرار، والتركيز البؤري، حتى يتم الحصول على الميزانسين بين مختلف الأشخاص بوسائل متعددة وهذا ما يحقق الميزانسين والتوازن الجمالي في العرض المسرحي"[3]. عندما يصمم المخرج التمثيل الحركي أو يأخذ بعين الاعتبار المسافات على خشبة المسرح والمسافة بين العناصر (الممثلين، الديكور، الأثاث، المدرجات أو المنصات والسلالم) وغيرها كل ذلك له تأثير على التكوين الحركي والتكوين الجمالي الفني، وبالتالي العمل على التنسيق بين تلك العناصر والتصميم الحركي لها بين الممثلين أو بينهم وبين العناصر الأخرى وإن التركيب الحركي على الخشبة "يعبر عن قصة، ويقصد بذلك أن يستطيع المتفرج فهم تعبير الحركة من غير أن يصاحب ذلك بالكلام، وبحيث يعبر التركيب الحركي عن الشخصية والفعل والعرض واللغة ووجه نظر أو رؤيا المسرحية"[4]. إن التصميم أو التركيب الحركي ينبغي أن يكون موحيا إلى فكرة المخرج التي تمتد جذورها العميقة للنص المسرحي في أغلب الأحيان، إن ذلك يختصر الطريق كيرا لفهم المتلقي ويساعد على استيعابه للعرض، لأن تنظيم التشكيل الحركي في فضاء العرض، يبلور عمق واستراتيجيات فهم المخرج للنص.

فالحركة على المسرح لها أهمية خاصة تتجلى من خلال طريقة تخطيط المخرج لها وهندسة وضعيات

---

[1] – الكسندر غلادكوف، مايرهولد يتحدث حول فن المخرج، تر: فاضل الجاف، مجلة الكواليس، العدد 30، دولة الأمارات العربية المتحدة جمعية المسرحيين، 2009، ص 69.

[2] – فسيفولود مايرخولد، في الفن المسرحي، ج 2، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت؛ 1979، ص 125.

[3] – الكسندر دين، م س، ص 234.

[4] – بدري حسون قريب وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، م س، ص 44.

الجسم في مناطق المسرح وترتيبها على مستويات المسرح، وهناك حركات تصاحب الصوت إذ إن "عنصر الحركة والصوت يتشكلان من صراع جدلي فحركة المؤدي سواء كانت مرسومة أو عفوية لا تكسب طاقتها وشكلها إلا من خلال علاقتها الجدلية مع حدود خشبة المسرح وتشكليها ومع المنظر المسرحي، وأيضا من خلال تحكم المؤدي في العلاقة بين الحركة والثبات"[1] إن الحركة والصوت وبتشكيلهما مع بقية عناصر المسرحية يجسدان للعرض تشكلات متنوعة بالميزانسين الذي يخلق من جدلية العلاقة بين الممثل وحركته وكيفية استخدامه وليست كل حركة على خشبة المسرح تعد صيرورة للعمل الدرامي، إنما تبرز في بعض العروض الحركة الساكنة أو الحركة الثابتة. فعلى سبيل المثال نتخذ (صموئيل بيكت) في إخراجه مسرحية (نهاية اللعبة) فحركة السكون التي وظفت في المسرحية، توضح تجميد حركة أجساد الممثلين من الأقدام إلى الرقبة وجعلهم داخل آنية فخارية بحيث لا يرى المتلقي سوى الرؤوس تظهر له على خشبة العرض"[2]. في بعض الأحيان يعتمد العرض على الإرشادات التي يوردها المؤلف في النص وفيها يحدد الزمان والمكان والتشكيل الحركي والصوري والبعد الجمالي. كما في مسرحية (نهاية اللعبة) إذ يورد في الإرشادات ما يجعل للسكون حركة و يقصد من خلالها إعطاء معنى دلالي أبعد و أعمق مما يمكن أن تشير إليه الحركة نفسها. إذن ترتبط الحركة بالتكوين وتستند إليه سواء كانت حركة انتقالية أم اتخذت أشكالا مستقيمة أو منحنية، أو دائرية فالحركة تدخل في صميم التشكيل التكويني مما يخلق الميزانسين، أما الحركة غير المتحركة (الساكنة) فهي المعنى الذي يتم البحث عنه أسوة بفن النحت الذي يرصد تكوينا ثابتا يوحي بالحركة التي لا توقف. ويمكن تقسيم حركة الممثل وعلى النحو التالي ومن هذه التقسيمات:

- حركة تعبيرية بملامح الوجه.
- حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس واليدين أو الجزء الأعلى من الجسد.
- حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين وتترتب هذا النوع وفقا لأهميتها الدلالية"[3]

ويضيف الباحث النقطة التالية، وهي أحيانا تكون الحركة عمودية بمعنى استخدام فضاء العرض سواء بنزول جسد الممثل من الأعلى إلى الأسفل أو بالعكس.

---

[1] – جوليان هلتون، م س. ص 183.

[2] – م ن، ص 195.

[3] – نفسه، ص 186

إن الحركة ليست انتقال الممثل من مكان إلى آخر فحسب وإنما "أفعال أم ردود أفعال عن عواطف الشخصية والظروف المحيطة بها إن كان الغرد هنا يعبر عن نفسه، مهما كانت الظروف المحيطة به بشكل متميز من النسق أي بنوع معين من الزوايا والانحناءات والخطوط المستقيمة أو المائلة، ولا يسري هذا على الشكل ولا على البناء الجسماني للفرد فقط بل على حالته النفسية بالدرجة الأولى"[1] فهناك اختلاف بين الأجسام الموجودة على خشبة المسرح، وهذا يعني إن هناك أجسام ضخمة أو أجسام ضعيفة حيث يكونون دقيقين واقتصاديين في أسلوبهم الحركي، أما الممثلين الصفار أو النحيفين فإنهم يكونون سريعي الحركة ويتحركون بمرونة عالية، وهذه الاختلافات توثر على حركة وسرعة الإيقاع الحركي على خشبة المسرح، وإن الحركة على خشبة المسرح لها تفسيرات بخيرة فقد وضح ذلك (مايرهولد) أن "الحركة على خشبة المسر ح لا تفهم بالمعنى الحرفي للحركة، لا بل بتوزيع الخطوط والألوان، وبالرشاقة والمهارة التي تصالب بها هذه الخطوط والألوان وتتماوج" وأن هذا التوزيع للخطوط والألوان يصمم تراكيب بمساهمة جسد الممثل وحركته ومهارته في تجسيد الأدوار ومرونته، لأنه تعامل مع الحركة بوصفها أساس تشكيل العرض المسرحي منطلقا بذلك، من أن العلاقات الإنسانية قائمة على أساس الإيماءات والتلميحات ولحظات الصمت والسكون، وأن الكلمة وحدها لا يمكن أن تقول كل شيء، إذ أن الممثل يستطيع أن يعبر عن طريق الحركات (البلاستيكية). وتعتبر الحركات البلاستيكية من أهم وسائل التعبير فهي لا تحتاج إلى النطق أو الكلمات. بل يستطيع المتلقي فهم التعابير التي يقوم بها الممثل عن طريق استخدامه أوضاع الجسم والإشارات أو الوضعيات الساكنة. إن (البلاستيكية) كانت وسيلة تعبيرية ضرورية حتى في المسرح القديم، لأنه حتى في المسرحيات الدرامية القديمة فإن الكلام ليس أداة قادرة على إظهار الحوار الداخلي على نحو كاف، إذ يتبين أنها لو كانت الأداة الوحيدة للجوهر التراجيدي لاستطاع أي شخص عادي وليس ممثلا أن يقوم بالأدوار التراجيدية على خشبة المسرح، وإن حركات الأيدي، وأوضاع الجسم، والنظرات، والصمت بحاجة إلى تنظيم على الخشبة حتى يتفاجأ المتلقي على نحو يدهشه ويجعله ينشد إلى العرض المسرحي"[2]، فقد يقع على عاتق المخرج مسؤولية السعي إلى تنسيق ما بين عناصر المربي والممثل (الفرد – الجماعة) ليكون الوحدة الفنية ليتشكل الصورة المسرحية التي تتضمن تكوينات وتشكيلات مختلفة، إن

[1] – لين أوكسنفورد، تصميم الحركة ، تر سامي عبد الحميد، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد ؛1981، ص ص 12-13 .

[2] – فيسفولد مايرهولد، الفن المسرحي، م س، ص ص 70 -76 .

الممثل هو "الوسيلة التي يتكلم المخرج عبرها"[1] بخصوص المنظر، الموسيقى، الأثاث، الإضاءة، الأزياء، كل ذلك من مسؤولية المخرج في تجسيد فكرته عبر الأشكال الواقعية الفنية. وإن مهمته هو إبراز الجو الكلاسيكي أو السياسي، جو الحياة، والتاريخ وتقديمها في العرض المسرحي. وإن إبداع الممثل عند (مايرهولد)، هو فن تأصيل الحركة، إن الأشكال البلاستكية التي تعد من أحد الأجزاء التي تكون الميزانسين لأنها تحاول أن يجعل المتلقي يفهم المعنى دون استخدام النص أو الحوار. ومن الأمور التي شدد عليها (مايرهولد) هي الحركة، لأنه كان يؤمن بان جوهر المسرح هو البانتوميم باعتباره يكون ذا مهارات وحركات تعتمد على الجسد لذا تبعث على تشويق عند المتلقي وكان (مايرهولد) على ثقة عميقة بأن "منهج البايوميكانيك على خشبة المسرح سيكون ليس "الممثل الجديد" فحسب، إنما "الإنسان الجديد" أيضاً. إنه لم يكن مجرد مجموعة من التمارين، وإنما هو ذلك الشيء الذي ربط كل عناصر التأثير فلسفيا، نفسيا وجسديا.

ولا شك في أن ابتكار (مايرهولد) أسلوب ما قبل الأداء، كان بحد ذاته مدخلا جديدا لغن الأداء الإيمائي، فهو اكتشف بذلك آفاقاً رحبة للأداء الجسدي والإيماني في النصوص الأدبية"[2] لذا يصاحب الحركة الانفعالات الشعورية حيث يكون مهيئا نفسياً وشعورا، حينها تكون الحركة ذات دلالة ومضمون فكري وجمالي في العرض أما "الحركة الزائدة غير المرتبطة بالفكرة الرئيسة، فإنها سرعان ما تشكل عبئا و وترهلا في مشهدية العرض وصورته بالضبط مثل الكلام والحوار الزائد في النص الأدبي، ولكن هذا لا يعدم وجود حركات مرتبطة بالجانب الجمالي التكويني ولضرورات الميزانسين"[3]. إن قيمة الحركة من قيمة الحركة المستخدمة في حياتنا اليومية. وينبغي أن يوضع للحركة بداية و وسط ونهاية ودراستها مع الشخصيات الأخرى والحركة ذاتها تثبت الإيماءات الموافقة والساندة لها بدقة وإمعان، لأن نهاية الحركة ذات أثر في إبراز وقوتها لعظم ما للحركة نفسها"[4]. وإن ما يهم المتلقي وما يتأثر به من ميزان المشاهدة ومتابعته للعرض والوضع حد بين الدافع الذي انتهي بنهاية الحركة وإلى بداية دافع جديد وحركة جديدة. فكل الوسائل الفنية تتحرك على أساس حركة الممثل وزاوية رؤية المتلقي حسب حركة الممثل على خشبة المسرح كالوقوف أو الجلوس أو تعامله مع المنظر أو المنظر الذي يتغير بحسب

[1] – ألكسي بوبوف، م س، ص 194.

[2] – فاضل الجاف، فيزياء الجسد، دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة ، 2006 ، ص ص 167- 168.

[3] – طارق العذاري، حرفية الإخراج المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1 ، 2018، ص 122.

[4] – م ن، ن ص.

الضرورة"[1]، ويستطيع المخرج ان يجعل من الميزانسين لغة في التعبير عن الأفكار والخيال وفي التشكيل الفني للعرض المسرحي، والمعبر بصدق لا ينشأ من تلقاء نفسه، فهو يكون معالجة لعدد من الوظائف، وهنا تدخل عملية الكشف عن خط الفعل المتصل، ووحدة الشخصيات، وحالة الإحساس الجسدي لديها، والجو المسرحي الذي تحيا فيه، كل هذا يساهم بتكوين الميزانسين.

في مسرحية (الرحلة الطويلة) 1988 للمخرج (انغمار بيرغمان) يتوضح دور هندسة الحركة والتصميم التشكيلي للعرض وتأثير الميزانسين عليها بشكل بارز، فقد عالج الشكل الفني متحورا من المنهج الطبيعي وأغلاله وأراد أن ينقل فضاء العرض التقليدي إلى فضاء شاعري، فكانت هناك فترات صمت استخدمها "بيرغمان" أثناء العرض بهدف إيصال الشحنات العاطفية من خلال الصمت وكذلك تنسيق حركات الممثلين وأدائهم وضبط الإشارات والدقة في الإيماءات كل ذلك ساهم في عوض شاعري سماه أحد النقاد (حلم شاعر)، ويختلف (بيرغمان) عن غيره بأنه يحاول وباستمرار تغيير وتنويع وسائله الفنية من عرض إلى آخر"[2] كانت هندسة الحركات وتصاميمها للميزانسين بارزة بشكل واضح وكذلك كيفية توظيفه للسينوغرافيا في العرض المسرحي فهو بإبداعه الفني استطاع أن يشكل تكوينات فنية معبرة ذات دلالات ومعاني تخاطب عين المتلقي وتؤثر فيه. إن جمالية تركيب الميزانسين في المسرح مرتبطة بالمخرج وسعيه إلى أن يقدم حياة فنية على خشبة المسرح وهذه الحياة تتضمن العناصر التي تكون مترابطة مع بعضها مكونة تشكيلات وتكوينات توحي إلى المضامين المراد تقديمها صوريا وحركيا، هذه التكوينات ودلالاتها وشفراتها هي التي تخاطب عين المتلقي وعقله.

إن التكوينات التشكيلية سواء كانت فردية أم جماعية تهدف إلى إكمال الصورة المسرحية وفقا لقواعد التصميم الجمالي والتشكيلي على خشبة المسرح. وإن التركيب أو التكوين التشكيلي في المسرح يعتمد على المخرج في تركب العناصر المرئية، لأن رؤية المخرج لها دور كبير في هندسة حركات الممثلين والتركيب العام للمسرحية ويقول: (ألكسي بوبوف) بهذا الصدد "الموضوع الرئيسي المركزي المسير لخط الفعل يبدو وكأنه يوحد المجموع كله، فبدون هذا الموضوع المركزي ينأى التكوين التصويري، أو المشهد الجماعي في المسرح إلى أجزاء متفرقة، يبقى مجرد المشابهة الخارجية للحياة التي لا تخضع لأي معنى داخلي"[3] إن خط الفعل المتصل يعمل

[1] – طارق العذاري، حرفية الإخراج المسرحي، م س، ص122.

[2] – فاضل الجاف، المسرح السويدي المعاصر أفكار وآراء نقدية ، دار ئاراس للطباعة والنشر، اربيل، 2006، ص23.

[3] – الكسي بوبوف، م س. ص 227.

على تكثيف وتحديد الأهداف لأن المخرج يقوم ببرمجة الممثلين وحركاتهم والإضاءة والديكور على برنامج التكوين النابع من الميزانسين التي تعبر عن الحياة الناطقة بالبواعث الداخلية والدوافع التي تخضع إلى الجمالية والتأثير في المتلقي. وتحقيق جماليات التكوين في المسرحية تشق طريق للتعبير عن "إن جمالية المسرحية ليست جمالية واحدة ولكن واحدة من الجماليات مكوناتها الجوهرية وقوانينها الخاصة وإن الجماليات المسرحية انطلقت إلى مدى أبعد للبحث عن تحديداتها التقنية والإيديولوجية التي بها تكسب نفسها الخاصية النوعية التي نميزها ،هذه الخاصية التي تمس معمار البناية المسرحية، والكتابة الدرامية، والرؤية الإخراجية وطبيعة الأداء التمثيلي، ثم عناصر العرض من ديكور وإضاءة وملابس وموسيقى"[1] وغيرها وفي ضوء ما تقدم فإن الميزانسين يرتبط شكلا بالتكوينات البصرية والحركية – التي تسحر العين، وتنفذ إلى المتلقي بوصفها حاملة لروح العرض المسرحي.

[1] – عبد المجيد شاكير، الجمالية المسرحية، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 2005، ص 15.

ثالثا: جماليات التشكيل الحركي في المسرح الحديث.

تعد نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين نقطة للإشعاع الحضاري في العالم الحديث، حيث هيأت التحولات العلمية والفكرية أرضية خصبة للفلسفات والجماليات التي اقترنت بطبيعة تفكير ووعي إنسان هذا العصر إلى تغير بنى الفن والأدب، ومن هنا ظهرت مدارس فنية وأدبية جديدة تعبر بوسائل تتلاءم مع هذه المتغيرات.

وبخصوص الفن المسرحي فقد ابتذل لغته المحكية لغة الكلمات ودعا نحو صياغة جديدة تعتمد التكوين الجسدي واستغلال إمكانيات الممثل الحركية في تشكيل صورة العرض، وبرزت في هذا المجال محاولة التأكيد على الاتجاه الواقعي والذي يعنى بتطابق وتماثل الحنكات والأقوال والإشارات بما ينطبق والواقع الني تعيشه الشخصية، ولم يبق الاتجاه الواقعي سائداً في فهمه للحنكة بل ظهرت مدارس فنية واتجاهات مناهضة للواقعية وداعية إلى الرمزية، والتعبيرية، والسريالية، والملحمية....الخ، نظرت لمفهوم الحنكة بمنظار فلسفي مغاير يتطابق مع طبيعة تلك الاتجاهات.

إن الحبكة في المسرح الحديث تأخذ دلالات عديدة على ضوء فلسفة المخرج ورؤاه، فهي التي تخلق الصورة وتعبر عن الموجودات وتجسدها وتنقل التأثير، وهي وسيلة تعبر عن الشيء ضمن مساحته وزمنه وحجمه، ولهذا امتلكت معناها الدلالي داخل الفضاء المسرحي وأعطته حيوية وفعل ومعنى.

ويجنا سجل المسرح الحديث أسماء مخرجين مجددين في هذا المجال أكدوا في كتاباتهم المنهجية وتطبيقاتهم العملية على رؤياهم لمفهوم الحنكة ودلالاتها.

1- جمالية التشكيل الحركي لـ " ستانسلافسكي"

يعتمد التصور الإخراجي لدى ستانسلافسكي على جملة من العناصر من التي تستند وترتبط بعمليات التحول للأفكار والموضوعات والخيال والسرد الدرامي إلى شكل جمالي وصوري يعتمد الحركة والانفعال والشعور العام، وهذه العناصر تمتاز بتعاقبية الاشتغال، فهي ليست بمرتبة واحدة من حيث تصورها الفعلي بل تتباين في التوظيف ويشترط هذا التباين أسس الاتجاه والأسلوب والطابع الخاص بالفكر والمنطق الإخراجي وتختص مميزات تشكيل هذه العناصر لدى (ستانسلافسكي) على أكثر هذه العناصر فاعلية وهو (الممثل)، واعتبر أن "الأهم في الأداء التمثيلي لديه هو الدخول إلى الحدث أو الفعل أو التصرف آو السلوك أي الاتجاه إلى النشاط وإلى الفاعلية بالفعل في سلسلة الأحداث التي تشكل الأثر الفني لمفهوم الإخراج المسرحي، وهذه ما يسميها (ستانسلافسكي) الرغبة أو الإرادة ويصبح الفعل عند الممثل هو مصدر الإفادة بمعنى هذه الرغبة"[1]، وعليه لابد عن وجود العديد من الخصائص والقدرات التي يجب ان يمتلكها الممثل كعنصر جوهري للوصول إلى هذه الغايات، فدقة الملاحظة هي حن ابرز الخواص

[1]- عيد، كمال الدين مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، القاهرة طبع في سان بيتر للطباعة،ص 46.

التي تندرج ضمن مفهوم النسبية لأنها المسافة الحقيقية ما يشخص من قبل الممثل ويدعمه في بناء خواصه وما يندمج تقنيا بخواص الأداء ويصبح جزءا من العملية المسرحية في التنفيذ، والفاصل الحقيقي بينهما هو الفعل الظاهر في العرض وهو يؤكد العلاقات الترابطية مع العناصر الأخرى والتي تتوغل في الدلالات لتصب جل اهتمامها في إبراز الخواص العميقة للبعد الأدائي للشخصية، وهذا التركيز على الفعل بمفرده يشعر الممثل بالحياة العاطفية للشخصية وبالتالي يستبعد منه (الممثل) الخواص المجردة أو الانفعال السطحي لكي لا تحدث أي هوة واضحة ما بين حالة الترابط المنطقي بين خواص الشخصية والدراسة الوظيفية للممثل في تكامل أبعاده، وهي تنتج معيارا متكاملا للأصالة الحقيقية لوصف ما ينظر في العرض وهو الرمز المثالي لما يحدث في الواقع وهو معيارا نسبيا لا يخضع لحدود ثابتة بل لخواص تحليلية وبنائية في لغة الإخراج لدى (ستانسلافسكي) وهو يؤكد هنا "أن اي فعل لا يستند إلى إحساس داخلي هو فعل لا يستدعي الانتباه.

وان أي فعل على خشبة المسرح لابد له ما يبرره ولابد ان يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعضه اتصالا معقولا وواقعيا[1]، ويستنتج هنا أن إنتاج الأفعال ضمن أحداث العرض في إخراج ستانسلافسكي هو بمثابة صياغة حتمية وقصدية لمرجعياتها في النص الدرامي وهي لا تبتعد عنه ولكنها تنطوي على متغيرات بنائية له فالعامل النفسي أو الانفعالي أو حتى لحظة الاندماج هي إزاحة نسبية افتراضية لما كان موجود مسبقا في خفايا النص وهو ليس تحول تام لمعطياته النص الدرامي بل دراسة عقلية لمحتوياته وتفسيره وتحليليه ضمن صيغ مقنعه ومكثفه تختصر التفرعات الواسعة وتكشفها ضمن الحدث الآني في تشكيل العرض المسرحي وتشترط عناصر عديدة في اشتغال الممثل بدوره، فهي لا ترتبط في الصدفة ولا تقتنع بالموجود بل هي خواص بنائية محكمه لأفعال وأحداث وشعور مميز تنتجه الشخصية دون التركيز على حرفية الأداء او إبرازها وهذه العناصر تنشطر إلى عناصر (داخلية- خارجة) وهي إحدى التفرعات الموجودة في البناء العام للأداء التمثيلي في نظرية (ستانسلافسكي).

ومن أهم العناصر او الوظائف الاخرى التي تميز البناء الأدائي للممثل هي خواص الترابط ما بين هذا التشخيص المعلن والعناصر الأخرى في تشكيل العرض، وقد دعا ستانسلافسكي إلى التوازن بين تجربة الممثل الداخلية للدور، وبين التعبير الجسدي والصوتي المتناغم عن الدور وباستخدام لو السحرية والتخيلية والذاكرة

[1] - مارتن جاكلين، الصوت البشري في المسرح الحدث، تر: محمد الجندي، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996، ص73.

الانفعالية وهي عناصر امتازت كجسور بين الممثل وواقع الشخصية ودائرة الانتباه لتركيز قوى الممثل ونمط الفعل المتصل المنقسم إلى وحدات وأهداف لتسجيل الدور أو وصفه في نقاط ويقدم النظام خطه أساسية واضحة ودقيقة[1]، وهذا الأداء المتقن يقترن باشتغال العناصر التشكيلية في العرض لصالحه مؤكدا تجانس وتوازن تلك العلاقات المترابطة في ما بينهم، وكذلك بروز العناصر التكميلية من اكسسوارات وملحقات مسرحية إضافة إلى اقتران الموسيقى والمؤثرات الموسيقية أو الأمكنة المحددة في الحدث مع البناء النفي للشخصية وتحديت خواص التلازم فيما بينهما والتي ترتبط أيضا بفكرة العرض وبصياغاته الجمالية.

وهذا ما أكده الكسي بوبوف في رأيه عندما ذكر أن وضع ميزانسينات تعبر عن جوهر ما يحدث بشكل ملموس وصادق من وجهة النظر الحياتية وترقى في الوقت نفسه بتعبيرها الحركي إلى مصاف الإظهار الفني لفكرة العرض"[2].

وهذا الصدق في منهج الأداء لدى (ستانسلافسكي) هو محور تحول معطيات القيم الفكرية والحسية للغة التنظيرية في النص إلى فعل قصدي دلالي تام يخضع لإبعاد الشخصية واستقلاليتها ضمن اطر الحدث وفي زمكانية العرض.

وإجمالا إن معطيات التشكيل لعناصر العرض المختلفة تتوزع صيغ اشتغالها ما بين البحث عن الصدق التام في عمليات بناء الحدث والإقناع في رسم الفضاء المكاني وإبراز محور الإيهام وبناء الجدار الرابع.

2- جمالية التشكيل الحركي لـ كروتوفسكي:

اعتمد اتجاه كروتوفسكي الإخراجي على التقنين في تشكيل فضاءه المسرحي من خلال الاكتفاء بأبرز هذه العناصر وهو الممثل والذي خصه بكل الوظائف التي يمكن الاستفادة منها من العناصر الأخرى وهذه المميزات لم يحتفي بها الممثل اعتباطا بل من خلال مجموعة عوامل أوصلته إلى تلك المميزات، وإجمالا فإن أسلوب الأداء لديه ينطوي على التلاحم بين قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بصميم

[1]- صلاح، سامح، الممثل الحرباء دراسات ودروس في التمثيل، سلسلة المسرح ،41، القاهرة، أكاديمية الفنون، دار الحريري للطباعة، ص83 .

[2]- بوبوف، ألكسي، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر شريف شاكر، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص ص 87-100.

طبيعة المرء وأحاسيسه[1].

وحين يصل إلى مستوى التبني للأداء فان هذا لا يعني انه يفرق في حيثيات الطقس وغيب عن وعيه كما في الطقوس الدينية وهو لا يفقد السيطرة في إدراك الحالة ويبدأ بتجاوز الحدود المثلى للأداء وهو ما اسماها كروتوفسكي بالنوم الداخلي[2]. وهو يعني به غياب الممثل بمدركاته عن ما يفعله أو يعمله ضمن خواص الإتقان الأدائي حتى ولو كانت صيغ التبني تصل إلى حدود الإيمان الروحي التام وبالتالي فان الأداء الحقيقي لا ينفي الإدراك او يتجاهله، إنه يجدد من خلال إعادتنا إلى تلك الخبرة الأولية التي كانت موحدة من قبل الانفصال الذي حدث بين الخيال والإدراك، وبين التعبير والمحاكاة[3].

ولهذا لقد توصل الممثل من خلال التفاعل ما بين الروح المتحررة وقوة العضلات المستخدمة إلى تحرير الطاقة في منظومة الطقس والتوصل في كيمياء العرض مع المتفرج إلى عنصر التطهير ضمن مفاهيمه الحديثة، فما كان لعنصر التكثيف من دور في تقنين الإشارات المستهلكة واستخدام أهمها لإبراز الأداء والتي تبتعد عن الخواص الواقعية لجسد الممثل لتنطوي نحو المضامين الجوهرية للفعل المتحفز والذي يبرز بلاغة تعبيرية من خلال شكل الجسد المتحرر ولاتكن هذه الفعاليات إلا باستخدام نوعين من التقنيات التي حددها كروتوفسكي بتسمية تكتيك تقنية رقم وتكنيك تقنية رقم، الأول يخص القدرات الصوتية والفيزيقية، فضلا عن انه يخص مختلف الأساليب (السيكوتكنيكية والتي وصلتنا منذ عهد ستانسلافسكي)، والثاني يسعى لتحرير الطاقة الروحية من خلال توجيه الأنا نحو الذات حيث تتوحد جميع القوى السيكولوجية الفردية، وهي تنتصر على القوى الذاتية فتسمح بالوصول إلى مناطق غير مجهولة[4].

ويرى الباحث أن نجاح حركة الجسد وكوامن الروح المتفاعلة في التعبير المسرحي فهو ينبع من الأدلة التجريبية التي يعتمدها في بناء الروح الجوهرية للفعل وخاصة عن طريق الشعور الداخلي الذي يبرز جليا عن طريق فعاليات الجسد الفيزيقية التي تبدوا للوهلة الأولى أنها حركات خارجية حركات الرقص حركات رياضية

---

[1] – كروتوفسكي جيرزي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، دار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص 35.

[2] – ينظر، بهاروشا، رستم المسرح والعالم، تر أمين حسين الرباط، القاهرة وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار"، ص 60.

[3] – عبد الحميد، لشاكر، م س، ص 30.

[4] – باريا، أوجينو باريا،أرض الزاد والماس، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ص 100.

بينما تتوالى صيغ اشتغالها فإنها تبرز القيمة الدرامية للتعبير الجسدي ضمن التصور العام لفعاليات الصورة المتكاملة وبالتالي تبرز صورة الإنسان المعبر عن الإنسان المتوقع.

ولهذا إن مسعى الممثل الجسدي الصوتي التنفسي والروحي (الحسي الانفعالي هو صورة مثلى لعوامل المشاركة المتوحدة في فضاء الطقس والتي تعمل الذوات بطريقة معينه قد اسماها كروتوفسكي بطريقة المايا)[1] للوصول إلى فعل التوحد أو ما يسميه بـ(النّشوة الكونية) والتي استمدها من مفاهيم أنتونان ارتو وهو يعني به فعل الدخول إلى الوعي الجمعي لوحدة الفضاء وذوبان الوعي الذاتي انطلاقا من اللاوعي وصولا نحو تنظيرات يونك النفسية ومن ثم تنكشف كل الإمكانيات الداخلية النفسية والخارجية الجسدية وتوظيفها لإنتاج جملة الإشارات والعلامات التي تضفي وحدة الطقس ولكنها وحدة معروفه ومفهومه ومقصودة وهي ما كان يبحث عنها (كروتوفسكي مع ممثلة الذي لا يبحث عن الغياب في الطقس بل بما عرف عنه بالغيبية الواعية [2]، أو الإيمان القصدي في فعل الطقس المسرحي.

إن الثالوث المهم لمنطلق الأداء يتكون ما بين إنتاج الإشارة المثلى المعتمدة على الايماءة الصوت الجسد)،فالكتابة الجسدية تصحبها دوما كتابة صوتية سمعية ضمن ثنائية النص الجسدي النص الصوتي فليس التمثيل لديه سوى اداة رئيسية لإنتاج العلامات وتوصيل المعنى و إنها الوسيلة المثلى التي تؤكد حضور الجسد وتوجهاته القضائية، وبين صناعة الممثل لإشاراته التي يجب أن تكون مركبة وذات دلالات سليعة وبالتالي تحفز المتفرج لكي يدخل إلى مصافي العرض بشكل انسيابي سمي بعوامل الطقس التفاعلية في وحدة تشكيل العرض اعتمادا على الممثل وقنواته التعبيرية.

ويعتمد النسق المتكامل من التداخلات الادائية والوظيفية والتي لا تعمل على تشويش الرسالة الاتصالية وفق الحركة والايماءة والتجسيد المنضبط والمركب من عدد من الفعاليات المتراكبة للصورة التكوينية في فضاء العرض والذي يطلق عليه كروتوفسكي بـ(البروكسيمياء)[3].

---

[1]– المايا هي اقرب إلى مفهوم التصوف الذي ينشغل فيه الممثل في إدراك ذاته وهي المنطلق الأول للوصول إلى غايته نحو تحرير الطاقة الكامنة واعتلاء فضاءات الطقس المسرحي ينظر، بهاروشا، رستم، م س، ص 120.

[2] – وهو أسلوب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بصميم طبيعة المرء وأحاسيسه. ينظر، كروتوفسكي، جيرزي، م س، ص 80.

[3]– البروكسيمياء وهي دراسة للغة الفضاء أو دراسة لتعامل الإنسان الاتصالي مع الفضاء وإيجاد المعايير لذلك ينظر، آيـتز، كرستوفر، م س، ص 115.

ويستنتج مما سبق أن الخواص التشكيلية لعروض كروتوفسكي لا تنفي أو تلغي جميع عناصر الأخرى بل تكتسب البعض منها أشكالا في التعبير فهي ليست تكميلية بل تفاعلية مع وحدة الطقس ، فالأزياء هي لا تكتسب سياقات تمثيلية بل وظيفية وتؤكد سمات الجسد في هيمنة الروح وإبرازها ضمن خواصها الحسية على سياقاته المادية وتكتسب الملحقات سمة مهمة وفق وظائفها المساندة في إبراز الدور، أما المنظر فتكتسب بعض المفردات وظائفها التي تعرك مستويات عروضه ولا تبرز أماكن معينة مثل المنصات أو الكواليس، في حين تستخدم الإضاءة العامة والشموع في إضفاء بعض الملامح الحلمية دون الإيهامية منها، أما الماكياج والموسيقى فهما لا يشكلان أي دور في المسرح الفقير بوصفهما يزيحان العرض إلى التزييف لبعض عناصره الحسية وقد عوض عن الماكياج بقوة حركات الوجه وعضلاته وعوض عن الموسيقى الآلية مثل ما اسماها كروتوفسكي بالأصوات الناشئة من الطبقات الصوتية للإنسان دون المنغمة منها ومي تبرز الصوت البشري بتنويعاته والمتناغمة مع حركة الممثل.

أن المسرح الفقير هو خلاصة العوامل التفاعلية في الذات المؤدية والتي تكتسب خبرات تجمع الخواص البشرية دون الاجتماعية منها وتجسد روح التوحد في أمكنة تتغاير. أمكنتها المسرحية في الفرحة المعتادة خشبة المسرح لتكتسب جوها الطقسي التشاركي الخاص ضمن عوامل التفاعل في العرض المسرحي.

العرض في مسرح ابيا تكثيف لمعطيات الصورة الجمالية حين حددها ضمن التعبير الثاني بانتا "تناسق فني موسيقي ذي اللون مع الشخصية من ناحية، والموسيقى الشعرية وظلالها من ناحية أخرى"[1]. وتقترن السمات العامة لمسرحه بوظائف عناصره، إذ كشفت صيغ الاشتغال بعدا عقليا في التكوين وبعدا حسيا في التجسيد جاعلا من التفكير البصري"[2]، قيمة مميزه وطابعا مألوفا للإحساس المطلق والتام والذي تنتجه فرضيات العرض وفق اشتغال كل العناصر اعتمادا على الضوء كأساس في إضفاء الأبعاد الثلاثية على الفضاء وتدرجات الأسطح الأفقية والعامودية وتعامل الأداء وفق أشكال الظلال والحضور والتكوينات المتعددة المصاحبة للعناصر الأخرى.

[1]- عيد، كمال، م س، ص 96.

[2]- التفكير البصري محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة، والتفكير بالصورة يرتبط بالخيال، والخيال يرتبط بالإبداع، والإبداع يرتبط بالمستقبل ينظر، عبد الحميد، شاكر، م س، ص 105.

3-جمالية التشكيل الحركي لـ أدولف آبيا:

اختصت الأبعاد الجمالية المتكونة ضمن متواليات الإنتاج العلامي المنبثقة عن الخواص ولعناصر المشتغلة في وحدة العرض إلى تفرعات متعددة تعتمد بؤرة مركزية مهمة ألا وهي الكشف عن عناصر الفضاء بأشكال متعددة تبعا للخواص البصرية الإيهامية التي تعتمد عنصر الضوء والتي تصاحب العناصر الحركية لمختلف الكتل الأخرى وتساندها العناصر السمعية حسيا والتي تحكم إيقاعها الزمني وخاصة المؤثرات الموسيقية والصوتية المصاحبة للمؤثرات الضوئية)[1]، فالموسيقى "تفرض هنا متواليات وحداتها الزمنية على حركات الجسد، والجسد يترجم هذه الحركات في الفضاء"، وعندما تصل إلى ذروة اشتغالها (الموسيقى) فإنها تدرك حسيا وكأنها كتلة ضخمة قد أخذت حيزا مهما من البعد المكاني واشتراطات الفضاء وحركة عناصره المنسجمة مع الإيقاع المتواتر الصدر منها ومن المؤثرات الصوتية، ولهذا فان الموسيقى لدى (ابيا) هي الوسيلة لاستنباط المعورة الداخلية للإحساس"[2]. أما الضوء فهو يشتغل على أهم العناصر المضافة والتي ميزت اتجاه (ابيا) الإخراجي وفق تجسيده للبعد الثالث في إبراز المنظر وقد تجسدت قيم هذا البعد من خلال رأيه المتكون بوصف "أي جسم مادي لا يكتسب صفته اللدنة إلا لو نظرنا إليه ورأيناه في الضوء، فالضوء عندما يسقط على جسم ما فانه يسقط عليه بزوايا وضغوط تختلف مع حجم الجسم والألوان التي فيه. وهذا التنوع في الضوء المنعكس منه هو الذي يجعل الجسم المادي كما لو كان يتحرك وهذه، الحركة لا يمكن الحصول عليها على أكمل وجه إلا لو استخدمنا الضوء باتجاهات مختلفة وباتجاهات متعددة"[3].

وتتميز عناصر الاشتغال في الضوء لدى (ابيا) بتوظيف اللون فكريا وفيزيقيا وحسيا معتمدا على الشدة الضوئية ومساقطه إضافة إلى تفاعله مع الكتل وما ينتج عنه من تركيبة لونيه تنعكس حسيا للمتفرج، "وتلعب انساق العلامات اللونية دورا كبيرا في بناء الفضاء المسرحي، نتيجة الترابط ما بين الفكر المؤسس عليه في

---

[1]- المؤثرات الضوئية هي تلك الأنوار المنعكسة على خشبة المسرح لتلبس الحدث الدرامي جوه العام في تناسق مع الفعل الفني وتضفي. عليه أثرا انفعاليا، ويعطى المنظر صيفة لائقة ومناسبة مع يتطلبه المشهد الدرامي. ينظر: عمر، رايس، المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل، في مجله الحياة الثقافية، عدد ، تونس، وزارة الشؤون الثقافية ، 1984، ص 125.

[2]- أردش، سعد، م س، ص 45.

[3]- جلال جميل محمد، مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي، مراجعة دنهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2002 ، ص 65.

الفضاء وبين مفهوم اللون في الجو والدلالات التي تنتج منه"[1].

ويرى الباحث أن الصلة المباشرة ما بين الثالوث المتحرك والمنسجم حسيا وحركيا (إيقاعيا) وهو (الممثل–الموسيقى–الضوء) يعكس الضبط المتوازن ما بين وحدات الاشتغال وخاصة عندما تضاف لها القيمة الموضوعية للحدث والتي تجعل من المضمون الفكري صيفة للتالف ونوعا يركز عليه ما بين حركة الأداء وانسجامه مع القيمة الحسية والصوتية للمؤثرات الموسيقية مع تكافئها وبين القيمة الحركية للأداء والألوان الصادرة من الإضاءة والتي تجعل الفضاء متعدد المستويات وفيه عمقا من التعبير تؤكد المفهوم الجمالي للضوء بلفته الحدسية وهي تنتج هذا المفهوم من خلاصة اشتغال اللون بوصفه "عنصرا من العناصر التشكيلية التي تقوم بدور جمالي ووظيفي في بناء الصورة المرئية– وتعتمد لغة التعبير في اللون على عناصر التوافق والتباين وهي العناصر التي تنشا نتيجة تفعيل الألوان بعضها مع بعض في التكوين العام"[2]، وهذا التجانس أو التوافق ما بين اللون المرسوم على عناصر الكتل الديكورية واللون الصادر من الضوء المسلط عليها والتي تعكس سياقات أو نتاجات لونية أخرى، هي تعكس القيمة الجمالية والمفهوم الفكري لخواص اللغة الإخراجية لـ (أدولف ابيا) ومكونات فضاءاته المسرحية، وتعتبر هذه الاطوال الموجية المتوفرة في الحزمات الضوئية وشدتها نمطا يضيف مزايا لأمكنة إيهامية ومتغيرات عدة في المنظر وحركته وإضافة لغة بصرية في علاقة الممثل ومزايا في منظومته الحركية، إضافة لتوليد مستويات متعددة جديدة أفقية وعمودية لمزايا الفضاء وحركته، ولهذا يعتبر الممثل لدى (ابيا) "عنصر من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسم الحي وحركة الديكور والإضاءة على أن تكملها الموسيقى"[3].

أما في توظيفه للمناظر فقد ابتعد آبيا عن المناظر المرسومة المشوهة والتي تحرم أساسا من خواص الضوء وألوانه، ولهذا فان الطابع الجمالي يخضع إلى استخدام المستويات والمنحدرات والسلالم والتي تساهم في بناء الأبعاد المتعددة وتؤكد حيوية المنظر وتفعيل حركته، وقد أكد آبيا أن الهياكل الهندسية المنفذة وخاصة المدرجات، هي أداة للجسد ثلاثي الأبعاد للممثل والديالكتيكية، التي تحدث بطريقة واضحة بين الجسد

[1] – عبد العزيز، صبري القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية' القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ، ص 52.

[2] – أردش، سعد، م س، ص 101.

[3] – كروتشاني، فابريتزيو، فضاء المسرح، تر: أماني فوزي، القاهرة، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، طبع في المجلس ألأعلى للآثار ، ص 78.

والفضاء، وبذلك تكون المحتويات ذات الزوايا واضحة، صارمة، وثقيلة حتى يبرز في التضاد الحركة الإيقاعية للجسد الإنساني بصورة درامية".

ويرى الباحث مما سبق ان خلاصة التفاعل العام بين الممثل كعنصر متفرد في حيويته الحركية على الأرضية الأفقية والحركة العلاماتية الواضحة للمنظر العامودي والتصاميم المنجزة عليه قد تودد العناصر الثلاثة الممثل أرضية الخشبة المنظر هن خلال الطابع الحسي للضوء والانفعالي له والطابع الحسي السمعي للموسيقى، وان تكوين ؟المنصات والمدرجات والمنحدرات والظلال هي لخلق وحدة زمكانية وإيجاد العلاقات الإيهامية السحرية والحسية المطلقة من خلال إيجاد منظومة شاعريه عامة من الضوء واللون وإيجاد العلاقات المناسبة لها مع الإيقاع التكويني المتقن بين حركة الممثل وإيقاعه وحركة العناصر الإخراجية الأخرى وإيقاعها في وحدة التشكيل العام للعرض المسرحي.

4- جماليات التشكيل الحركي لـ فاغنر:

تعتمد قيم التشكيل العامة لعناصر العرض على العنصر الموسيقي كجزء تخضع جميع العناصر التشكيلية للعرض له، وتقبع ضمن معطيات الحسّ الموسيقي لتلك الارتباطات ويكون البعد الزمني والإيقاعي للموسيقى الفيصل الأساس في مجريات الحدث المسرحي.

إن فاغنر يرسم ملامح التعبير الجسدي الحركي للعارض في النوتة الموسيقية[1]، ولهذا يكون الممثل هو العنصر البصري الانفعالي المعبر عن القيمة الحسية السمعية والمطابق للقيمة الموضوعية المترابطة بحيث يصبح الأداء واختيار الشخصية وانفعالاتها ولغتها مرسومة جسديا وتشترك علائقيا مع العناصر والشخصيات الأخرى، بيد ما يفرق الباليه كشكل في الحركة والتعبير عن دراما فاغنر بان الخير يبرز قيمة بنائية للأداء ولغة جسدية ربما لا تظهر الرقص او الحركات السريعة نمطا مهيمن عليه، بل تكون الإشارات والعلامات الجسدية المصاحبة للموسيقى طابعا أدائيا وربما الشعر الغنائي الأوبرالي يساند الأداء بوصف النص الدرامي يتكون من النوتة الموسيقية والكلمات، ويعتبر أساس الموضوع والمعنى النظام الإشاري والحسي للموسيقى[2]، أما جسد الممثل فتبرز خصائصه الشكلية ذات الأبعاد التشكيلية الجمالية ليدخل من خلال توحد الإيقاع الموسيقى مع الإيقاع الجسدي إلى ذات الشخصية ويحاكى السمات الداخلية والصوت الإنساني ضمن مساحات في التعبير

[1] – بالمه، كرستوفر: مقدمة في علم المسرح، تر: علي عبد الغفار، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2003، ص187.

[2] – م ن، ص 188 .

الدرامي الموسيقي لم تكن معروفة من قبل، أما المنظر فهو يرسم خواصه التشكيلية والرسوم من خلال خلق البيئة المتكاملة التي تظهر الحركة والحدث وتكشف الملامح الجمالية للعرض.

وتعتبر العناصر الجمالية في مسرح فاغنر هي ليست ذاتها التي يكتفي باشتغالها ضمن الوقائع الجمالية فحسب، بل انطوت ملامح فنون الرسم والتصميم والرقص واستخدام التقنيات الحديثة جملة من الدعائم التي خلقت سمة المسرح الشامل، وقد عبرت هذه الخواص وعناصر العرض على أحقية الموسيقى كونها تتفرد في إحكام السيطرة وبوصفها المنهل الأول للموضوع الدرامي والذي يؤكد هدف التقارب مبين البعد الدرامي والبعد الموسيقي في وحدة العرض المسرحي. وبدورها هذه العوالم هي الأبعاد العامة للاتجاه الإخراجي ويعدل (كريك في صياغة الفضاء بعضا من المدلولات الجمالية وفق مستويات أفقية وتباينات للمنظر التي يعمل معها الممثل على إبراز القيمة الحركية والتعبيرية للجسد والانفعالية ضمن ثنايا العرض المسرحي.

هذا اللون له جعلت منه باحثا عن أسلوب جديد في التعبير عنه، أسلوب يتجاوز أحادية التعبير أو ثنائياته التي يطلقها العرض هن خلال تعبير الموسيقى وتعبير الراقص، والصورة هنا هي التي تعكس روح الموسيقى، لينظر إلى فن يتقارب مع النمطيين السابقين وهو- فن المسرح وليزيح إبعاد هذا الأخير نحو فن الأوبرا ورقصات الباليه وان تكون الموضوعة الموسيقية هي المحرك الأساسي للحدث المسرحي، اي إحالة فاعلية، لانفعالات الإنسان ونمط الأفعال نحو التطابق التام بينه وبين النمط الموسيقي والتقاء قدرة الممثل الدرامية بقدرة الراقص وحركاته التعبيرية في فن الباليه، وانسجام عناصر العرض العاهة في شكل يصبح المسرح لونا شاملا لكل العناصر والفنون الاخرى وليضفي العنصر الموسيقي الروح الأساسية في جو العرض المسرحي العام.

فما كان لـ(نيتشه) أن وضع تحديدا لتلاقي مثالية التراجيديا الإغريقية بروح الموسيقى وهي الجزء الأساسي من القيمة التكوينية التي أنشأها (فاغنر) في مسرحه واحكم مكامن التشكيل العام لخواصها التعبيرية. فكانت فكرته الأساسية "عن العمل السيمفوني الشامل الذي تخضع فيه كل العناصر الدرامية للموسيقى بما تنطوي عليها من منطلقات رومانسية مثالية وعاطفة[1]، وبالتالي يصبح التعبير عن الموضوعة الدرامية لا تخضع عند (فاغنر) إلى مقاييس الإخراج واعتماد صيغ التحول المنطقية من فضاء اللغة النصية إلى فضاء اللغة البصرية والسمعية، ولكنه يأخذ أنماط التعبير عن الدراما من خلال إنشاء فضاء الصوت والموسيقى التي تعمل على صياغة الصورة التعبيرية عن طريق الجسد متناغما مع الموسيقى. وبه تصبح العملية المسرحية تتخذ فضائيين،

[1] – ايتز، كرستوفر، م س، ص 65.

الأول فضاء الموسيقى الذي يحتوي الدراما، وفضاء التشكيل الذي يحتوي تعبير هذه الدراما بالموسيقى، يضاف أليها فضاء ثالث وهو. فضاء الجسد الذي يحتوي عنصر بناء مستويات تشكيل الفضاء.

إن دراما فاغنر تتلخص في انعكاس النص الدرامي من واقع الحياة الداخلية للغة الأدبية، إلى الواقع الشعوري والحسي للغة السمعية والبصرية وان تعطى الموسيقى التأثير المباشر والأساسي في بلورة ظهورها، وبالنسبة لفاغنر فإن العمل المثالي يشمل حكايات قريبة من الأساطير تروى بروح الموسيقى وتجمع بين عناصر الموسيقى والدراما، والأخيرة منها تغوص في المضامين السحرية للموسيقى من احل الاقتراب من المثال الأول أو الجوهر ويعتمد الفضاء إلى التحولات الفعلية والسريعة لحركة العناصر ونمط تجانسها وتعد هذه ميزة مهمة في اتجاه فاغنر الإخراجي، إلى ذلك تعد المقاييس الحركية في الجسد صياغة منسجمة مع محتويات الفضاء وخاصة حين توحد القيمة الزمنية الإيقاعية للموسيقى مع الزمن.

5- جمالية التشكيل الحركي لـ " كوردن كريك":

إن معالم الفكر الإخراجي لـ" كوردن كريك" تقوم على خواص أطرت أبعادها الطبيعية الإنسانية إلى مقومات مثالية في طريقة التعبير والأداء التمثيلي والتي تشتغل ثمن قدرات معيارية نتجاوز القدرات الاعتيادية من الطاقة البشرية والتي تتجاوز الأشكال التقليدية مؤكدا الدور المهم للفضاء لإبراز تلك القدرات لدى الممثل وفق خبراته الإنتاجية للعلامات من خلال الفعال التي تنتجها الخواص الجسدية والصوتية والانفعالية الداخلية له ولهذا رفض كريك العاطفة لدى الممثل التي تشكل بسلبيتها تباعدا معرفيا وصيغا للسود الحواري، الذي يشكل نمط؛ إيهاميا مستنزفا لجو, الفضاء العام، لذا اعتبر كريك الإنسان الخارق ألذي كأن يبحث عنه) وقد اسماه (السوبرماريونيت)* وهو الأنموذج المثالي المتحرر ذو القدرات الخارقة للمعيار البشري في إنتاج الخواص الدقيقة للفعل بجمالياته ضمن خواص الفضاء، مؤكدا كريك أنه يستطيع من خلال ذهن هذا الممثل أن يفيض بالحساسية الصحيحة التي تدخرها الطبيعة، ويكون بمقدوره أن يرينا رموزا منها وهو الذي يطلب من ذهنه أن يسبر غور الأعماق باحثا ومنقبا عن كل ما هو مستقر هناك، ثم يتجه إلى عالم آخر، عالم التصور، حيث يكون رموزا ذهنية خاصة يستطيع أن يبرز بها عواطفه بجداء وإأن لم يبرز علينا الانفعالات العادية"[1].

* – السوبرماريونيت هي تلك الدمية البشرية التي تكتسب قدرات مثالية خارج القنوات الطبيعية للآخرين مؤكدا وصول هذا الممثل إلى تلك الدس الكبيرة التي تصاحبه في العرض والتي تؤكد ثنائية أدائية لا تقترن بالسياقات التقليد. للأداء المسبق .

[1] – ينظر: جوردن كريج، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1960، ص 25.

لقد بدأ كريك بأولى مراحل التعويض عن صيغ الأداء التقليدية عند الممثل بفكرة القناع المعبر عن الخواص الأكثر تعمقا في التعبير، مؤكدا إن الشكل يصبح أبلغ تأثيرا وان الحركة تتولد بشكل ولوجا للبعد الداخلي الذي يرسم تكوينا جماليا ضمن حيز اشتغال الجسد المتفرد أو التركيبة المتوازنة هن الأجساد لتخلق هارمونية انفعالية تستنفر المقابل وتظهر له القدرة المتفردة والتي تؤكد خصوصية الذات المؤدية بشكل تمتلك قدراتها المركزية في ثنايا بنيتها التي لا يمكن أن تتوفر لدى الإنسان التقليدي البسيط أو حتى الممثل ضمن الأساليب التقليدية التي سبقته

يستعمل كريج منهجية ذاتية وانطباعية في قراءة عمل المؤلف تعتمد على التخييل الفكري والذهني والتصميم الحلمي والتشكيل الوجداني وتجميع الأحاسيس الناتجة عن ترسبات القراءة، لينتقل بعد ذلك إلى وضع الخطاطة الإخراجية على الورق ورسم السينوغرافيا التشكيلية التي كانت تقوم على التصاميم الموحية وتمثل أجواء التجريد والرمزية الشعورية والشاعرية السحرية ويقول كريج عن تصوره الإخراجي عندما دعي إلى الدانمرك لإخراج مسرحية: "المدعون The pretenders" في 1926م "عندما أحضر لإنتاج مسرحي، فإنني اتبع أسلوبا غير منطقي، وأحاول أن أدرك الأشياء بأحاسيسي، لا بعقلي... وعندها اهتدي إلى النص ألمسه بيدي اليسرى، وأحاول أن استقبل الأشياء من خلال حواسي، ثم أسجل الملاحظات بيدي اليمنى، التي تستدرك ما أحس، ومع ذلك، فقد أدركت أنني غالبا ما اضطر لمراجعة التأثير الأولي...".

إن الممثل الدمية الأعلى الناطقة القادرة على تنفيذ الأداء الاتفاقي مع مخيلة المخرج والمتحكم بخواص هذا الممثل ويقوم بتوجيهه كما لو كان إحدى الآلات المتجانسة لدى اوركسترا العزف الموسيقي ولكنه صوت بصري مسموع هنا ضمن فضاء العرض المسرحي وهو جزء من تحديث الصنعة الأدائية بشكلها النبيل تبعا لخواص مسرح كريك.

ويرى الباحث إن أسلوب كريك بمحصلته مع الممثل الدمية هو بمثابة القدرة والطاقة المتحررة والمطلقة التي تنتج العلامات المتحولة والمتغيرة والفاعلة والتي تساندها التقنيات الأخرى وهي بمجملها روح العرض المسرحي، أما فعل الأداء الناتج من هذه الدمية فهو روح التمثيل. أما من حيث المنظر المسرحي لديه فقد استخدم مفرداتها لتساند عملية الانسجام مع المقدرة الاستثنائية للأداء جاعلا من السلالم والمنحدرات والمستويات فضاء متجانسا مع تحولات الحركة والتكوين العام لها مع الحركات الإيقاعية المتناغمة هو الصوت الموسيقي والبشري، ويؤكد كريك هنا "إن كل منظر يبنى كالمدورة فمكوناته متجمعة معا دون انفصال ويفسر الجو الدرامي للحظة مع الارتباط الموسيقي. وكانت الملابس التي وضعت أساس تركيبات الاودن البسيطة

وتكون من أرواب وأحجبة فضفاضة وقدمت مساهمتها الخاصة في التأثير البصري"[1]، ولهذا كأن تكامل المنظر لا يكتمل من الكتل الديكورية فحسب فهي تجانس في خامة القماش مع الكتل والإكسسوار وانسجام الطابع اللوني وخاصة حين ينسجم مع التوليد الحركي المتناغم في لوحة الصورة التشكيلية للعرض، أما الأصوات فهي أيضا تناغم (بشري – موسيقي) ضمن البعد السمعي للفضاء.

إن (كريك) شغل حيزا من القيمة الرمزية لفضاءاته من خلال استخدام الألوان التي تنتجها جميع العناصر مؤكدا ذلك في استغلاله للستائر والملابس والمناظر واهم العوامل التي تبرز خواصها وهي الإضاءة والتي شكلت ثنائية أو ثلاثية في التكوين اللوني للضوء وفق المستويات المختلفة في الفضاء، فلهذا قد استخدم ابرز المساقط الضوئية من الأعلى لكي يضفي حوا ملائما وقنوات لونية تكون بعدا بصريًا للحركة المتغيرة والمختلفة. وقد ركز على اللون الأسود لأنه يعتبر "اللون الأساسي الأكبر بين الألوان... انه يخدم العقل أكثر بكثير من الألوان الأخرى"[2] وقد ناقضه بعملية التضاد ما بين العتمة والإنارة من خلال استخدام الضوء والظل لكي يكثف من الأجواء الدرامية وتميز الفعل وترميزه في فضاءات الصورة المسرحية.

وإجمالا إن عناصر العرض لدى "كريك" وفق اتجاهه الإخراجي يسعى إلى تحرير الممثل هن السياقات التقليدية والطبيعية في توليد طاقة إضافية تكون معيارية من خلال اشتغالها العلاماتي ضمن أطر الفعل التعبيري في الفضاء المسرحي، ويكون عنصرا متفردا في خواصه التي تقترب من القيم الأسطورية والرمزية للإنسان، محمّلا هذه الخواص ألقيمة الجمالية في انسجامها مع معطيات تقنيات العرض لتؤلف هارمونية جمالية في عروضه المسرحية.

أما التفكير فيأتي في مرحلة ثانية، فالتفكير هدف عملي، إنني أفكر فيما بعد في الطريقة التي أوضح بها ما أحمته للمتفرج. ..»[3]. وعلى مستوى التطبيق العملي، فثمة مجموعة من المبادئ التي ينبغي أن يلتزم بها المخرج حسب كريج وتتمثل في الخطوات التالية:

- قراءة المسرحية قراءات متكررة على الأقل 12 مرة.

---

[1] – بابلية، دينس، ادوارد كوردن كريك، تر: جمال عبد المقصود وزارة الثقافة –مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى) للآثار ، القاهرة ، ص 141.

[2] – م ن، ص 144.

[3] – سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة المعارف، الكويت، ص 105.

- الالتزام بنص المؤلف التزاما صادقا وأمينا ودقيقا، وتغمير فكرته المحورية وترجمة رسالته مشهديا وبصريا.
- تخييل نص المؤلف بصريا وميزانسينيا.
- قراءة المسرحية قراءة جيدة فهما وتعميرا، تفكيكا وتركيبا.
- دراسة جنس المسرحية وتعيين نوعها ومشاهدها وفصولها ومناظرها؛ عدم إعارة تعليمات المؤلف السينوغرافية أي اهتمام؛ لأن المؤلف بتلك الإرشادات الميزانسينية يتطفل على اختصاص المخرج؛
- تخيل النص المسرحي بطريقة دراماتورجية قائمة على الإحساس والجمال والشعور مع تحويل النص إلى مجموعة من الصور الفتية المشهدية، وتسجيل الانطباعات التي تركتها المسرحية في المخيلة، وتخير الخطوط والإيقاع والألوان وبعض المناظر والأفكار.
- وضع تصميم إخراس ورقي قبل الشروع في العمل، وتصحيح أخطائه الممكنة أثناء الشروع في التنفيذ.
- البحث عن الوحدة الفنية والانسجام الهرموني عبر وضع التصميم الإخراجي.
- التعرف على المسرح ودهاليزه ومكوناته وخشبته الركحية وكواليسه و آلياته من قبل المخرج والممثلين على حد سواء؛
- التحكم أثناء تدرب الممثلين في منطق الأفعال والحركات والإلقاء الصوتي والإضاءة والتشكيل السينوغرافي والرقص والموسيقى.
- وضع السينوغرافيا الموحية التي تنسجم مع روح العمل المعروض ونغمته البارزة.
- وضع المناظر المناسبة حسب سياق المسرحية، و تصميم الملابس والأزياء ببساطة سامية بدون إسراف في الديكورات والزخارف الباروكية.
- توزيع الأدوار على مختلف الممثلين الذين يجب أن ينتهوا من حفظها قبل الشروع في عمل أي تجربة، وفي الوقت الذي ينكب الممثلون على حفظ أدوارهم يكون صنع المناظر والملابس موشكا على التمام؛
- السعي للمحافظة على الانسجام بين أعضاء الفرقة ومكونات العرض المسرحي.
- تدريب الممثلين على أداء جميع الحركات وإلقاء كل ما يقولون.

- يجب على مخرج المسرحية ألا يمثل في عمله السينوغرافي بأي وجه كان.
- تحويل الممثل إلى دمية أو كركوز أو قناع أو إلى لعبة الماريونيت قصد التحكم فيها طاعة وانقيادا.

وثار كريج كثيرا على غرور الممثل النجم والبطل الساطع في مجال المسرح، واستهان أيضا من تبجح المدير المحافظ في المسرح الإنجليزي رافضا فيه منطقه التجاري وجهله المطبق بفنون المسرح وقواعد الدراما. ومن ثم، فقد دعا المخرجين ليكونوا صارمين مع الممثلين مطالبا إياهم بتحويلهم إلى أقنعة وعرائس ودمى ليسهل ضبطها والتحكم فيها طاعة وانقيادا رغبة في تنفيذ الحطة الإخراجية المرسومة.

وكان كريج يرفض السينوغرافيا الواقعية والديكورات المرجعية المفصلة، ويطالب باستبدالها بعناصر سينوغرافية موحية تحمل دلالات مجازية ورمزية مكثفة. ويعفي هذا أنه كان مخرجا شكلانيا وجماليا يقدس الفن ويرجح كفته على حساب المضامين الطبيعية والواقعية .

ويقول الدكتور أحمد زكي عن منهجية كريج: "أدار كريج ظهره للواقعية وتخلص من نظام الأجنحة (الكواليس) المعروف في خشبة المسرح وكافة الزوائد الخلفية من ستائر وقطع ديكور تقليدية. واستغنى تماما عن المناظر المرسومة في عمق المسرح. ولم يكتف بذلك فحسب، بل رفض أيضا إضاءات وأنوار الحافة المعروفة في المسرح والتي لم تكن تستغل في عروضه المسرحية إلا نادرا وبقدر ضئيل. واعتمد كريج في مؤثراته المسرحية على مزيج من الفراغ والنسب الجمالية وإضافات شاملة من الأنظمة الضوئية الملونة لتمتزج بالمناظر والملابس والجو العام للعرض المسرحي.

وفي نشرات كريج المسرحية يناقش الفنان العظيم فن المسرح فيوضح أن التجهيز على خشبة المسرح لا ينبغي أن يكون صورة تحاكي مكان المسرحية، وإنما لابد أن تعطينا إيهاما للواقعية المتخيلة وليس التفاصيل الواقعية. والحقيقة أن كريج لم ينجح في فتر أفكاره إلا عن طريق تصميماته التشكيلية والتي جاء معظمها غر عملي لمسرح عصره".[1]

ونفهم من هذا، أن كريج كان يعتمد في إخراجه المسرحي على الاتجاه الفني في تنفيذ تصوراته الركحية، ويستعين بمجموعة من التصميمات التشكيلية والخطاطات التوضيحية في رسم كل تفاصيل العرض المسرحي. بيد أن المسرح الإنجليزي في عصره لم يكن صالحا بشكل عام لتطبيق أحلامه الطموحة ومشاريعه الإخراجية

[1]- أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس و المناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1989، ص 83.

العظيمة ورائه الإصلاحية الثورية التي كان يستمدها من المسرح المصري والمسرح الإغريقي وسرح القرون الوسطى والمسرح الأفريقي والبرح الشرقي والبرح الأنثروبولوجي الذي كان يتميز بالسمو والبساطة.

6- جمالية التشكيل الحركي لـ "كانتور":

تزامنت التطورات الحديثة للتقنية المستخدمة في فضاء المسرح مع المقومات الفكرية والتنفيذية لمسرح اللاشكل عند كانتور مستكشفا قراءة على السلوك الاجتماعي المحايث اللانمطي في معاييره العلاقاتية وتنفيذها فكريا وتطبيقيا في تلك العروض باحثا عن الصورة الميتافيزيقية المتناغمة مع الظروف المحيطة، وهي لا تعتمد مرجعية أسلوبية معينه بل تختزل الحدث والموضوعة في آنية العرض والمقصود هنا التطبيق الإخراجي مؤكدا إن الحوارية البصرية ليست أسلوبا ولكن صفة في بناء المدورة المسرحية وبالتالي فأن دور الممثل ى يعتمد على البناء الداخلي بل على التكوين الخارجي للشكل الجسدي من خلال التعمق في ما ورائية المعنى لإنتاج المعنى المطلوب، إن ممثله يتعامل مع أي مغردة في العرض بوصفها لغة مشتركة تنتج بتركيبتها المعنى السياقي ذو التكوين التشكيلي المتكامل ويضاف هنا استخدامه للدمى الكبيرة الحجم التي تأتي مواكبة لرتبة الممثل من حيث الأهمية بوصفها أشكال مقاربة تؤدي ذات الوظيفة الأدائية، ولهذا فأنه يركز على ممثلين هواة دون المحترفين منهم.

إن الوجود الذي تخلقه هذه الدمى الشبيهة بهيئة الإنسان، إنما هي نتيجة نشاط خاص، وهي في ذات الوقت انعكاس لتمرد يكمن داخل الفعل الإنساني إن هذا الشعور الواضح غير المفسر لهذا المانيكان الذي يعد وجودا إنسانيا هو اقرب إلى الأحياء ويحمل في داخله الموت والدمار، ويصبح هذا الشعور سببا لاختراق الحدود الغير مكتشفه في العمق المظلم في الإنسان[1]. وهذه الثنائية المركبة من الجسد/الدمية هي علاقات استدلالية عن عدمية الحياة وخاصة حين تقترن الصيفة السوداوية من الكون ضمن الغرد الحي الذي يعبر عن موته أو حضوره العقيم أمام الدمى الكبيرة الحجم، إن كانتور يزيل عن ممثله الدور. وينفي عنه الإرادة والحق في التعبير ويقحمه في صيرورة، ويشحنه بالقدرة على التدخل. وينظر كانتور إن هذه الأشكال أو الدمى قد تبرز في فضاءاته

[1] - ينظر، كووسوفيتش، يان، مسرح الموت عند كانتور- تيار ما بعد التجريب، تر : هناء عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ط،، دس، ص ص 106-111.

بوصفها طوطما* يسيطر على المضامين الداخلية للأفراد ويعتبر انموذجا ورمزا ودليلا عن هذه المجموعة أو حتى بوصفه سطوة معينة تقابل ذلك الغموض الذي يكتنف وقائع الحياة لديهم في العرض بعيدا عن تنوع المضمون الخاص في كل عرض، وهو يبرز الإساءة الحقيقية التي تواجه الغرد مع الآلة الحديثة وهو ذات السلطة القسرية التي تعيشها الإنسانية مع الفكر الديني المرتبط بخواص الطوطم لدى الشعوب الأولى.

أما الأمكنة المستخدمة فهي اختبارات لا قصدية ضمن اطر متعددة مثل المتاحف الشارع الكراجات قاعات العرض التشكيلية الساحات المقاهي وغيرها وتتحول هذه الأماكن الغير تقليدية من خلال التوسع وانطلاق ذاكرة المكان وإيقاع الأشياء والكتل في الفضاء وإغناء البعد الفلسفي الماورائي لحركة الجسد[1]، وتقترن هذه الاختيارات مع القيمة الفكرية والمفاهيم الأساسية للصورة ألمحيطة بالذاكرة والصور وكل الأبعاد التخيلية التي تجعل من حيز الإدراك جزءا من حيز التجسيد، وحيز التعبير الجمالي جزءا من حيز التكوين والتشكيل، وتصاحب هذه المعطيات بعض المكونات والكتل وهي لا تمثل منظرا مسرحيا معروفا بل هي كوامن للأفعال وخصائص للأفكار ومنطلقات الإخراج وثيمات العرض فيتخذ كل عرض مادة رئيسية واحدة أو آلة مركبة، حيث يقوم كانتور بتوظيفها فتمثل خلاصة المعنى داخل كل عرض من عروضه المسرحية مثل آلة التعذيب في مسرحية (الراهبة والمجنون)، ولمصيدة الفئران في مسرحية (الوسيم وزري الملابس)، و(السرير+المهد) في مسرحية (مات الفصل ألدراسي) و(سرير الموت) في مسرحية فيبل، وبولي)، وتتخذ هذه المواد استخدامات عدة وتنتج علامات ذات توليد معرفي متعدد وخاصة حين تصل في مفهومها بأن سلبية الحضارة هي الانطباع الأكثر في بيئة ذات أبعاد مستقبليه معدومة.

أما الأزياء فهي لا تمثل معنى لشخصيات اجتماعية بل هي خامات وأقمشة ترمز لخواص وإحالات متعددة كون هذه الأجساد ليست كائنات بشرية معروفة ذات صلة بالواقع بل هي تجسيدات بشرية لما أنتجه الواقع وقد استخدم إضافة لذلك بعض الإكسسوارات التي مثلت جزءا مهما من المنظر المسرحي مثل (الحبال والمشابك والأصباغ على الأقمشة والجدران والأخشاب والإطارات والمصاطب وغيرها، ووظفت هذه الأدوات

* – الطوطم هو الحيوان أو النبات أو سوى ذلك ما يكون مقدسا لدى جماعة أو قبيلة أو جنس من الشعوب البدائية، ويرمز للجماعة ويحميهاً؛ وتعامله بطرق مختلفة طبقاً للعادات والتراث، وتدور حولها طقوسها الدينية وشعائرها ينظر، الحنفي عبد المنعم، ج2، م س، ص 120.

[1] – السوداني، فاضل ميثولوجيا الجسد في الطقس المسرحي البصري، هن شبكة الاتصال العامية الانترنت)، استلمت بتأريخهن الموقع، ص، 80.

بنمط الغرابة وخاصة حينما تقترن بالسيناريو الموضوعي للعرض.

إن كانتور يخالف السياقات التقليدية في بنية العرض ويكون معالجا موضوعيا آخر لا يعتمد الصيغ التشكيلية المتجانسة بل الاعتبارات اللاشكلية التي تنتج شكلا جماليا من القيم الميتافيزيقية في صناعة الفضاء وارتباط محتويا ته ويستخدم الماكياج على وجوه الممثلين بشكل) مبالغ لكي لا تبدوا أي ملامح منطقية لهم ولكي تظهر الجوانب التعبيرية المصاحبة للفعل.

واهم ما ميز كانتور في اشتغال عناصر العرض عدم إقامة أي نوع من التراتبية أو التجانس بين مختلف مكونات العرض وهو لا يفصل على آخر[1]، لا بل تعمل العناصر بشكل يؤكد حضورها المستقل ومحورية الفكرة تجاه الموضوعة المطروحة ضمن سيناريو العرض، وتتأكد عناصر التعبير تضادها واستقلاليتها لكونها أبعادا منطقية لمكونات لا منطقية في توظيف متناسق يتوحد الاشتغال الجمالي للفوضى المرتبة ضمن فضاء العرض المسرحي.

7- جمالية التشكيل الحركي لـ "بيتر بروك":

اعتمد بيتر بروك في تصوره الإخراجي على تمثل تقنيات من سبقه من المخرجين القدامى ومع من جايلوه في عصره. لذلك، فإن طريقته الميزانسينية منهجية تلفيقية تعتمد تجمع بين اجتهادات الآخرين، على التجريب النظري والتطبيقي لكل الأفكار الدرامية المعروفة في الريبرتوار المسرحي والإخراجية القديم والمعاصر على حد سواء. لكن الصعوبة التي واجهها في مجال التجريب والاختبار السينوغرافي، والتي عبّر عنها مساعده شارل ماروفيتز Charles Marowitz تتمثلان في: "أن بيتر بروك من ناحية يستطيع أن يشرح نفسه أفضل مع ممثلين تم تكوينهم بالفعل".

ومن ناحية أخرى فإن عديدا من الشباب لم يكونوا موهوبين ولا معدين لبذل مجهودات البحث العلمي، فضلا عن عدم استعدادهم الروحي للانصهار في الجماعة. لقد كان هدفهم في الغالب مجرد المرور إلى فرقة شكسبير الملكية"[2].

وتستند منهجية بيتر بروك الإخراجية إلى مجموعة من المبادئ والمرتكزات الميزانسينية:

[1]- بابلي، دينس، الأداء المسرحي ورفقاءه، م س، 90.

[2] - سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة المعارف، الكويت ، ص 288.

- الاعتماد على الاستماع الجماعي في انتقاء المتبارين للدخول إلى معمله التجريبي المسرحي؛
- تبني طريقة الارتجال المشهدي لاختيار أفضل الممثلين لدعم معمله المسرحي التجريبي، وخاصة المتتابعة الارتجالية التي تعني دخول عشرة شبان إلى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا وكل واحد يكمل ارتجال الذي سبقه؛
- الاكتفاء بالعدد القليل من الممثلين المنتقين الذين قد لا يتجاوزون اثني عشر شابا؛
- الدخول في تمرينات وتدريبات وبروفات شاقة لمدة ثلاثة شهور أو أكثر؛
- المزاوجة بين طريقة ستانسلافسكي ونظريات المدارس الإنجليزية في مجال تدريب الممثلين؛
- الخروج بالممثلين من منهج الأداء النفسي الطبيعي كما هو معروف لدى ستانسلافسكي نحو تمثل لغة الأصوات والإشارات والحركات التي استوحاها من منهج أنطونين أرتو؛
- تدريب الممثلين على الكلمة الصرخة والكلمة الصدمة؛ لأن الكلمة جزء من الحركة؛
- اكتشاف بروك أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء إلى كلمات اللغة، ويعني هذا أن بروك يعود إلى لغة الإنسان البدائي ولغة الحيوان؛
- مطالبة بيتر بروك ممثليه برواية القصص بالأصوات والحركات فقط دون الاستعانة بألفاظ اللغة؛
- تكوين معجم تمثيلي وتدريبي خاص بالأصوات والحركات؛
- التدريب عن طريق التمرين الجماعي، أي تدريب الممثل الفرد في حضن الجماعة ليحس بأنه ينتمي سيكواجتماعيا إلى فريق موحد؛
- تدريب الممثلين على الألوان الدرامية المتنوعة سواء على مستوى الحركة أم الصوت أم قناع الوجه أم المعاني، ويجري هذا التدريب بأن يرتجل الممثلون معنى أو إحساسا أو رد فعل، ويحاول كل منهم تجسيده بطريقته الخاصة؛
- الربط التطبيقي بين تجربة الممثل الحية وإبداعه الفني من خلال الذاكرة الشعورية؛
- تدريب الممثلين على المشهد المسرحي من منطلقات عدة كتدريبهم على ريبورتاج في شكل تحقيق

صحفي، أو كتقرير لرجل شرطة أمام قاضي التحقيق، أو كقطعة محفوظات، أو من وجهة سياسية أو نفسية أو كوصف شاعري الخ...

- تدريب الممثل في وقت واحد على أداء مشاهد مسرحية مختلفة أو مواقف متنوعة أو ومضات غير متسقة وغير متراكبة.

- استعمال أسلوب القص أو التجزيء أو التقطيع بين اللوحات والمشاهد الدرامية والربط بينها اعتمادا على أسلوب اللصق والكولاج.

- استخدام بيتر بروك الأقنعة بالمفهوم الطقوسي الشرقي بعد رفضه مرارا استخدامه في مسرحياته الدرامية بالمفهوم الغربي، والتوظيف الجديد نلفيه جليا في مسرحياته الثقافية الأنتروبولوجية كمسرحية "ندوة العصافير"، وعرض "اجتماع الطير"؛ لأن القناع في الحقيقة رمز طقوسي وتعبير مضاعف عن الذات الإنسانية[1].

- اعتماده في إنجاز عروضه المسرحية على الإحساس الداخلي[2].

- التقاط التلميحات والخيوط الخفية في النص واعتصاره اعتصارا شديدا قبل الشروع في إنجازه أو تحويله إلى عرض دراماتورجي.

- الاهتمام بالجوانب الفرجوية البصرية من إضاءة وصوت وألوان وموسيقى وثياب واللعب بالموديلات وتصميم المشاهد أو ما يسمى بالمسرح الشامل

8- جمالية التشكيل الحركي لـ أنتونان أرتو:

جمع أنتونان أرتو كل تنظيراته المسرحية في كتابه الأول "مسرح القسوة " الذي نشر سنة 1933 م، وألحقه الكاتب بعد ذلك بكتابه" Le théâtre et son double " (المسرح وقرينه) الذي ألفه 1938م. وقدم الكاتب في مصنفه "المسرح وقرينه" « مجموعة من التوجيهات المسرحية التي ترفض أن يتحول المسرح إلى

[1] – حسن يوسفي، المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص 123.

[2] – بيتر بروك، النقطة المتحولة: أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، عدد:154، أكتوبر 1991م، ص 13.

مجرد تمثيل وتقليد، بل لابد أن يعود إلى جذوره الاحتفالية والطقوسية البدائية لكي يحرر غرائز الإنسان السلبية المتأصلة فيه، ويحرره من الانفعالات الموروثة ومن مشاعره العدوانية الكامنة والمختفية في وعيه الباطن على المستوى اللاشعور الجماعي. ويؤكد دوفينيو ولاجوت في كتابهما "المسرح المعاصر" هذا الطابع الحري لمبرح أرتو: "لقد جعل أرتو بغيبيته الميتافيزيقية مكان الحديث التعويذة والرقية، ومكان الشخوص الأفعال، ومكان القصة الضوضاء واحتدام الحركة والصراخ عن المسرح يرفع الحياة إلى ذروتها، كما أن الكاتب تخلى عن مكانته للمخرج الذي ارتقى إلى درجة الساحر، و صانع المعجزات"[1].

وما يحمله كتاب أرتو من ملاحظات وتوجيهات إنما هي في الحقيقة انتقادات تستهدف تقويض المسرح الغربي وهدمه وتدميره؛ لأنه مسرح عقلاني ومادي و حواري يهمل الأشكال الاحتفالية الفطرية والتمظهرات الجسدية والحركية والطقوس الدينية والأسطورية والسحرية، ومرجع أرتو في ذلك هو تأثره بالمسرح الشرقي الباليتي في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي.

لقد أدرك، فعلا، عمق هذه النصوص التي لم تخلخل بنية المسرح الغربي وحسب، وإنما زعزعت كيان الميتافيزيقا الغربية بكاملها. وليس غريبا أن تكون فصول عريضة من هذا الكتاب مخصصة للمسرح الشرقي بشكل عام وللمسرح الباليتي على وجه الخصوص. إن أرتو كان يرسم من خلالها الوجه الآخر للمسرح الغربي، الوجه الذي يتأس فيه المسرح على"حالة ما قبل اللغة"، الوجه الذي تمحي فيه ملامح تعهر الفكرة وصفائها، وبالتالي طابعها الفيزيقي.[2]

ومن ناحية أخرى، يدعو أرتو إلى مسرح القسوة الذي قال عنه بأنه : "كالطاعون على شاكلة هذه المذبحة، هذا الانفصام الجوهري، إنه يطلق الصراعات، ويخلص القوى من أسرها، ويفجر الطاقات والإمكانيات، وإذا كانت هذه القوى سوداء، فليس هذا خطا الطاعون أو المسرح، وإنما خطأ الحياة»[3].

ومن هنا، فمسرح القسوة هو ذلك المسرح الذي يحرر الإنسان من غرائزه العدوانية، ويخلصه من انفعالاته الغريزية اللاشعورية الموروثة عن طريق التطهير القاسي عبر إثارة الخوف والرعب واستخدام الصدمات السيكولوجية الوجدانية الهدامة والمؤثرة ، والانفتاح على المسرح الأنثروبولوجي والتجارب الشرقية القائمة على

[1] – د حمادة، إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 2002، القاهرة، ص 124.

[2] – د. حسن يوسفي، المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000م، ص97.

[3] – حمادة إبراهيم، بانوراما المبرح الفرنسي، م س، ص127.

السينوغرافيا الدينية والطقوسية الكوريغرافيا الجسدية والتعبير الحركي. ومن ثم، فأرتو يسعى إلى تخريب المسرح الغربي وتدميره واستبداله بمسرح شامل يجمع بين التمثيل والرقص والكلمة والإضاءة والموسيقى والحركة. وهذا البرح بهذه المواصفات الأسطورية والطقوسية والسحرية غير موجود سوى في المسرح الشرقي كما يتمثل ذلك واضحا في مسرح الكابوكي والنو اليابانيين الكاتاكالي الهندي وأوبرا بكين. وبالتالي، فأرتو في الحقيقة يدعو إلى مسرح بديل وجديد يستخدم "السحر والأسطورة في التعرية القاسية العفيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي وهو ما أسماه بـ"مسرح القسوة"- أي المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات "البلاغة الحركية" وربما كان الفرق بين مسرح القوة الذي أراده أرتو ومسرح الحلم الذي أراده السرياليون هو تركيز أرتو على اللاوعي الجماعي، بدلا من اللاوعي الفردي الذاتي للفنان ورغبته في التوسل لتصوير هذا اللاوعي الفردي بالأسطورة بدلا من الأحلام والرؤى الفردية، وتوسله بالشكل والحركة بدلا من الشكل والكلمة "[1].

ويعني هذا أن مبرح القوة لدى أرتو مسرح يتبنى التصور السريالي الجماعي، ويمتح من تصورات فرويد السيكولوجية، وراء يونك صاحب اللاشعور الجمعي مادام هذا المسرح يقوم على "تحرير قوى اللاوعي الخلاقة، وتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة في الإنسان كما نقرأ ذلك نفي قاموس الآداب: " لقد شغف أرتو بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية) وطرائق السحر عند الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم في الشرق وحالات الهوس والشعوذة هذا العالم اللامعقول، انخرط فيه أرتو جدا وروحا.

ويجب أن نعترف هنا، بأن مثل هذه التدريبات التي كان يمارسها أرتو لم يكن السرياليون الآخرون يطيقونها إلا بشق الأنفس. ومن ناحية أخرى، كان ذلك هو السبب الجوهري للقطيعة التي فرقت بين أرتو وبين بريتون "بابا السريالية"، كما كانوا يلقبونه"[2].

أضف إلى ذلك، أن مرح القوة أو العنف هو سرح يقلل من سيطرة الكلمة والحوار، ويستبدلهما بسينوغرافيا الحركة و الجسد، كما أنه مسرح ميتافيزيقي أنثروبولوجي يبحث في الأشكال ما قبل المسرحية لخلق مسرح عالمي طقوسي روحاني وأسطوري وسحري. ويعني هذا أن مسرح أرتو هو مسرح احتفالي طقوسي وصوفي يستعير الفرجات الشرقية لتطعيم المسرح الغربي، ويقرب هذا التصور من المسرح الثالث للمسرحي

[1]- نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المعرية العامة للكتاب، طبعة 1986م، ص 70.

[2]- حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الغربي، حبى، م س ، ص124.

الإيطالي اوجينيو باربا. ومن هنا، كان مسرح أرتو وتنظيراته في كتابه "المسرح وقرينه" من المصادر الأمامية للمرح الاحتفالي والنظرية الاحتفالية كما وضح ذلك عبد الكريم برشيد بقوله: «المرجع الثالث للاحتفالية يتمثل في الكتابات النظرية والإبداعية لأنتونان أرتو، فهذا المخرج المنظر قد بشر- من خلال كتابه "المسرح وقرينه"- مسرح مغاير، مسرح طقوسي سحري بدائي يخاطب في الإنسان لاوعيه الباطن. وقد سعى إلى المطابقة .مسرح يتخذ صفة الاحتفال السحري، بل الصوفي».[1]

وعن المعروف أن القسوة عند أرتو ليس بمعنى الدم أو بمعنى السادية أو المازوشية، بل هو قمع للغرائز البشرية وتحريرها من قواها السلبية عن طريق تعريتها عر القسوة الذهنية والوجدانية والطقوسية. يقول أرتو في هذا المقام: "القسوة، جلية قبل أي شيء أنها نوع من التوجيه الصارم الخضوع للغرورة، ولا قسوة دون وعي، دون الوعي المطبق، إن الوعي هو الذي يعطي لممارسة كل فعل حياتي لونه الدموي وتدرج تلوينه القاسي، مادامت الحياة هي دائما موت شخص ما"[2]. ومن الدواعي التي جذبته كي يهتم بالمسرح الشرقي هو ميله الكبير إلى الروحانيات والمجردات الميتافيزيقية والطقوس السحرية الصوفية، والثورة على العقل الغربي الذي دمر الإنسان واستلبه وحوله إلى كائن منتج فقط، وأهمل فيه جوانبه الوجدانية والروحانية والذاتية. كما أن المسرح الغربي هو مسرح يرجح كثيرا كفة الكلمة والحوار على حساب كفة الحركة ولغة الجسد، كما أن المسرح الغربي هو مسرح عقلائي يخضع للقوانين الأرسطية، بينما المسرح الشرقي مسرح طقوسي وسحري ميتافيزيقي، وقد تأثر به كل من بريخت وستانسلافسكي وأوجينيو باربا وغروتوفسكي ومايرهولد. وفي هذا السياق التأثري والتناصي، يقول جاك دريدا عن أرتو في كتابه "الكتابة والاختلاف": "لقد أكد أرتو أن على المسرح الغربي الذي يجهل خصوصية المسرح أن يطلب من المسرح الباليني درسا في الروحانيات. هذا الانجذاب نحو الروحانيات الشرقية لم يكن شيئا طارئا على شخصية أرتو وهو الذي عاش تجربة الجنون المريرة، وعرف باهتمامه بالأديان والفنون الشرقية، واشتهر بانتمائه إلى الاتجاه السريالي. لقد كان في فترة معينة، يشرف على مجلتهم « الثورة السريالية» حيث كتب سنة 1925 م معظم مواد العدد الثالث، هذا العدد الذي قيل عنه "إنه تمجيد للشرق وقيمه" لاسيما وأنه تضمن مقالتين لأرتو: خطاب لمدارس بوذا، وخطاب لدالاي لاما. ولعل من يقرأ مقطعا من هذا الخطاب الأخير، سيلاحظ كيف كان ينظر أرتو إلى الثقافة الغربية وكيف كان يبحث عن

1 - عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1985م، ص ص 164-165.

2 - Artaud, Antonin et Richards, Mary Caroline The Theater and Its Double translated by Mary Caroline Richards. Fifth Printing . New York, 1958, p 33, 158-159.

الطمأنينة الروحية في الشرق. يقول مخاطبا الدلاي لاما: "نحن خدمك الأوفياء أيها اللاما العظيم، أعطنا، ابعث لنا من نورك في لغة تستطع فهمها العقول الأوربية الملوثة، وإن كان ضروريا، غير من أرواحنا واجعل لنا أرواحا تتجه إلى العلي الأسمى، حيث أتيحت له فرصة حضور الأنان من العذاب.

إن ارتو الذي أتيحت له فرصة حضور عرض للرقص الباليني في معرض المستعمرات سنة 1931م، عرف كيف يجعل من عشقه للشرقي أداة لتدمير المسرح الغربي الذي يبدو كمسرح "أبله، مجنون، منقلب"، وتدمير الثقافة الغربية التي غالبا ما كان يصفها بأوصاف عفيفة حيث اعتبرها" قبرا مدهونا بالجير" و"مكانا للكلاب والفكر المتعفن"[1]. وعليه، فأرتو من أهم المخرجين العالمين الذين اعترفوا للشرق بالريادة في المسرح الذي يغاير المسرح الغربي قلبا وقالبا عبر خلق مجموعة من الفرجات الاحتفالية الطقوسية الحركية التي يختلط فيها المسرح الحركي مع الدين والتصوف والسحر والفلك والتنجيم والميتافيزيقا.

9-جمالية التشكيل الحركي لجاك ليكوك :

تقوم جماليات التشكيل الحركي لـ"جاك ليكوك" على الاهتمام بشعرية الجسد في مجال المسرح من خلال التركيز على الميم والبانتوميم والكوريغرافيا وحركة التهريج والشقلبة السيركية وتوظيف الأقنعة الموحية ودراسة الراوي علاوة على البحث في الحركات الدرامية وتسريحها بدقة دلالية وسيمائية وأيقونيه.

كما ركز جاك ليكوك على القضاء الركحي والإيقاع الدرامي والحركي في علاقتهما بالسينوغرافيا الجسدية أو سينوغرافيا الكتل البشرية. ومن هنا، تتحول السينوغرافيا المشهدية عند ليكوك إلى فيلم حركي وفضاء للمبارزة والمصارعة القتالية وملعب للرياضة البدنية ومجال لفنون القتال ومرقص للجسد المتحرك بحيوية ديناميكية على أمواج الموسيقى الموحية والإضاءة الخافتة والمتوهجة فنا وجمالا.

ويهتم جاك ليكوك بدراسة الوجه واليدين وحركات العضلات الجسمية وتقنيات التحرك والمشي وتموقع الرجلين مع التركيز على النظرات والحركات الأيقونية والإشارات الميمية واللفات الجسدية ومختلف الألعاب البهلوانية والسيركية والتهريجية والتجمهر الجماعي والتشخيص الكوميكي الفكاهي. كما يهتم أيضا بالمحاكاة الصادقة العميقة الجذور التي تمتد إلى: " ما وراء اكتابه البسيط في الجسم أو الصوت، تمتد إلى ما وراء التشابه الخاص في الشكل الخارجي، إلى المحاكاة الخاصة العميقة للمعنى، وهي محاكاة تمتد من أشكالها البسيطة التي تتمثل في سلوك الطفل التلقائي إلى المحاكاة العميقة التي نجدها لدى الممثل أو في الفن عموما، المحاكاة هنا

[1]- د. حسن يوسفي، المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000، ص ص 98-97.

ليست هي المحاكاة السطحية المروية الساذجة، بل والمحاكاة التي تقوم على أساس الخيال وعلى أساس القرب من عمق الشخص الذي تتم محاكاته ومن جوهر انفعالاته وأفكاره أيضا، جوهره الذي قد لا يكون واضحا ظاهرا من خلال شكله الظاهري وأدائه الواضح، بل من خلال ما قد يكون كامنا وراء السطح وخلف المظهر. هنا نقترب أكثر من مفهوم المحاكاة الأدائية المحاكاة والمحاكاة التنافسية أي المحاكاة بقصد الإتقان والإضافة والتفوق».[1]

وعلى أي حال، فهذه الطريقة التي ابتدعها جاك ليكوك مخالفة لطريقة قسطنطين ستانسلافسكي وأستوديو الممثل لكونها تركز بشكل أساسي على طاقات الممثل الجسمية وشعرية جسده وحركاته الذاتية ومقوماته العضلية والبدنية، «فمع تزايد اهتمام المخرجين المؤدين والجمهور بالإبداع الخاص بالممثل، تزايد الشعور بالحاجة إلى استكشاف أساليب مختلفة في تدريب للممثلين. وقد شعر البعض أن أسلوب ستانسلافسكي لن يكون مفيدا بدرجة كبيرة بالنسبة إلى الممثلين الذين يحاولون إبداع مادتهم الخاصة، أسلوبهم الخاص، بدلا من البداية من نص مكتوب. هنا، كانت أفكار ليكوك أكير إلهاما، هنا اكتشفوا قدرا كبيرا من الإيماءات والتعبيرات الجسدية التي تمثل تراثا ثريا يعود إلى أساليب متنوعة خاصة بالبانتوميم (التمثيل الصامت) والكوميديا الارتجالية (كوميديا دي لارتي)، وفن المايم وفناني المايم الحديثين في فرنسا خاصة في بداية القرن المثيرين، إضافة إلى عالم الأكروبات والمهرجين ومسرح الأقنعة القديم والحديث والكوميديا بأنواعها، وغيرها من الأساليب التي تعتمد على الحركة»[2].

وينبني الإخراج المسرحي عند ليكوك علي تعديل نص المؤلف ليلائم شعرية الجسد وتفاصيل الكوريغرافيا الهرمونية. وبعد ذلك، ينتقل إلى كتابة الممثل الجسدية من خلال تدريبه على قوانين الحركة واللعب والشكل والفضاء. ويعني هذا أن النص الدرامي ينبغي أن يكون نصا جسديا ميميا ومقنعا يقوم على اللعب الأكروباتيكي وتوظيف تقنيات الصراع والمبارزة واللعب البهلواني واستعمال السخرية والباروديا والتهريج والفكاهة الهازلة. وتساهم السينوغرافيا الإيقاعية والضوئية والفضائية في إثراء السياقات الجسدية للمثل وتشكيلها ففيا وجماليا ودراميا. وقد كان ليكوك في تصوره الإخراجي يستكشف: "قوانين الحركة في المسرح، وفي الحياة بشكل عام، حركة الجسم المرتبطة بانفعالاته ومشاعره المتنوعة وعلى أساس مجموعة من التجارب

[1] – شاكر عبد الحميد،الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،العدد: 360، فبراير2009،ص 379.
[2] – م ن، ص 393.

وعمليات التجريب بالجسد، وقد كان يسعى دوما باحثا عن طرائق لاكتشاف الأبعاد الخيالية والشعرية للحركة، إضافة إلى أبعاد هذه الحركة الجسمية وطرائقها المتنوعة في التعبير أيضا، حيث كانت الدعاءة هي أساس الأداء والخيال المسرحي لدى ليكوك.

هكذا فإنه بينما كان ستانسلافسكي يؤكد "الواقعية النفسية" للأداء، فإن ليكوك يؤكد الواقعية الجسمية والحركية له، أي قدرة الحركة على التعبير حتى لو كانت صامتة، فاللغة هنا لغة الإيماءة التي تقوم على أساس التحرير للخيال الخدي للمثل كما أشارت أريان منوتشكين، وقد كانت شديدة التأثر في سرحها بأفكار ليكوك".[1]

يشغل جاك لكوك ديناميكية الجسد في العمل المسرحي باعتبار أن الجسد هو العنصر الحي الأمامي في الإنسان، فيتم نقل كل ما يتحرك إلى المسرح عر الجسد ومكوناته الرئيسة، كما يطبق جاك لكوك القوانين العالمية للحركة الجسدية في ميدان المسرح وتدرب الممثل.

وتستفيد منهجية جاك ليكوك من جميع التقنيات والتصورات الإخراجية المسرحية قديما وحديثا ، ويحاول ليكوك تجديدها وعصرنتها وقراءتها على ضوء الحاضر باستغلال شعرية الجسد وبلاغة الحركة وتقنيات الكوريغرافيا. كما تمثل ليكوك التكنيك الأكروباتيكي وفن المايم الذي قال عنه:" ليس هناك شكل آخر للمايم، فالمايم هو كل شيء وقبل كل شيء في المسرح». ويمكن اختزال التصور الميزانسيني لدى جاك ليكوك في الخطوات الموالية:

- الانطلاق من نص مكتوب أو مرتجل؛ لأن ليكوك لا يستغني عن اللغة المكتوبة.
- إخضاعه لدراماتورجية الجسد الكوريغرافيا التعبيرية.
- تدرب الممثلين على الأداء الإيمائي و العضلي والرياضي.
- الانطلاق من الواقعية الجسدية لتجرب طاقات الممثل الحيوية والديناميكية.
- اكتشاف الأبعاد الخيالية والشعرية للحركة.
- التحرير للخيال الجسدي للممثل.

[1] –شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، م س، ص395.

- ربط الأداء الحركي بالمحاكاة والخيال والارتجال.
- المزاوجة بين اللغة اللفظية واللغة الصامتة، بيد أن اللغة المتلفظة قاصرة وعاجزة عن الأداء مقارنة مع لغة الجسد وشعرية الحركة.
- الاستعانة بالخيال الجسدي لتطوير قدرات الممثل على التمسرح والفعل الدرامي.
- ملاحظة الممثلين لحياة الناس ومعايشتها بصدق في كل ثرائها وتجلياتها.
- دراسة الحركة الجسدية وتحليلها وتشخيصها.
- تطويع الحركية الجسدية مع سينوغرافيا الركح.
- التركيز على السينوغرافيا الجسدية والحركية.
- الاهتمام بفن المقاتلة والصراع والتهريج والكوميك والميم والشقلبة السيركية، توظيف الرياضة البدنية والأقنعة المحايدة في العروض المسرحية.
- فهم العالم وتفسيره عن طريق الجسد والحركة.

رابعا: الرؤية الإخراجية.

1- مفهوم الرؤية:

يعد مفهوم الرؤية من المفاهيم الأساسية في العملية الإبداعية على المضامين الفكرية التي تعكس رؤية المخرج للتشكيل الجمالي، إضافة لسعيه للكشف عن الخصائص الفنية والأسلوبية للعرض المسرحي، ولهذا وجب علينا في البداية تعريف هذا المفهوم، والوقوف على خصائصه.

1-1 لغة :

الرؤيا : ما يرى في النوم، وجمعه رؤى ، والرؤية : الإبصار، ومنه رؤية هلال رمضان لأول ليلة منه"[1]

وجاء في لسان العرب فصل الراء المهملة، مادة: (رأى) قوله: " الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى المنام تتعدى إلى مفعولين، يقال : رأي زيداً عالِماً ورأى رأياً ورؤيةً وراءَةً، مثل راعَةً . وقال ابن سيده : الرُّؤيَةُ النظر بالعين والقلب"[2].

ويلاحظ من هذا التعريف تجاوز الرؤية إلى الحاسة البصرية فقط، بل يتجاوزها إلى مجالات الرؤية بالفكر والعقل والتدبر وقد فعل القول صاحب تاج العروس فيشرح لفظ "الرؤية" فقال: "الرؤية"، بالضم : إدراك المرئي"[3].

1-2 اصطلاحا:

الرؤية ههنا، هي ما يمس الكشف الذي تصنعه الممارسة والخزين المعرفي والفني حول الظاهرة المسرحية، بهدف بناء قيم جمالية خاصة بالتشكيل الصوري لخطاب العرض المسرحي بما يواكب لغة المسرح المعاصر فالرؤية الإخراجية هي عملية تصميم الفضاء المسرحي الفني بالرموز والدلالات والشفرات التي يحاول بها إثارة المتلقي وتحفيز خياله للتوصل إلى مدى تعمقه للعرض المسرحي" وعن طريق عناصر العرض المسرحي التي تساعد المخرج في إيصال المعنى والفكرة والذي "بجمع الوحدات المكانية والزمانية على المسرح هو مجموع الأفكار المجسدة في صور ناطقة، التي يمكن ان نطلق عليها (رؤية المخرج) وبهذه الرؤية يتحقق مغزى العرض

[1] – ينظر : المعجم الوجيز، إعداد مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مادة " رأى "، طبعة وزارة التربية والتعليم المصرية، 1994، ص 250.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، مجلد 14، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت لبنان، ط4، 2001، ص 291 .

[3] – ينظر: الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق : الدكتور عبد الصبور شاهين وآخرين، مجلد 38، الناشر المجرب الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ط1، 2001 ، ص ص 102 - 103.

وموقفه الجمالي والفلسفي"، وحسب قدرة المخرج في تحويل تلك المضامين إلى لغة مرئية مجسدة لتخاطب عين المتلقي وتحرك مخيلته.

2- الرؤية الإخراجية:

إن حضور التشكيل في العملية الإخراجية بمثابة البحث الذي يلازم التفكير الخلاق للمخرج المبدع في رسم الفضاء الركحي، عبر التشكيل الحركي الذي يعتمد البحث عن نقطة الالتقاء بين المسرح والتشكيل وذلك اللقاء كعلاقة بين المجالين الإبداعيين يتأسس كعلاقة "منطلقا من الجسد الذي يعتبره العنصر الجوهري ومركز التأثير في الحركة الكلية للعرض المسرحي، فهو يرى أن الجسد هو وسيلة للتعبير عن التجارب المتراكمة والمتكتلة في تركيبة الكائن الحي، "وبالتالي فاكتشاف جسد اللون وجسد الشكل وجسد الكتلة وجسد الإنسان كلها دفعت بالفنانين في المجالين إلى التفكير والعبور من حقل آخر وبالتالي فكما فكر المسرحي في فضائه، مكونه وفي ظل التطورات للحفاظ على مساحتها عند المتلقي، فلم تعد تلك الاتجاهات تسعى في معالجتها الإخراجية لإنتاج العنصر المهم من مكونات العرض المسرحي، وأخذت تزيح مساحة النص، وأحيانا قد تتعارض الرؤية الإخراجية مع الوظيفة الدرامية للنص المسرحي وتشكل نصا جديدا وفقا لمفهوم جديد يدعى "المعالجة النصية"، الذي يستند على مناطق دلالية وجمالية في النص وقد تصل هذه المعالجة لجعل النص مجرد علامة من العلامات المتعددة داخل المنظومة التشكيلية للخطاب المسرحي.

يمتلك المخرج في المسرح الجديد الما- بعد درامي رؤى جديدة في تشكيل عناصر العرض البصرية والسمعية وعلاقتها في تشكيل مضمون العرض، بحيث ساهمت هذه العروض بخلق عرض جديد ومغاير متأثرة بمفاهيم فلسفية تعمل على نبذ السائد في شكل ومضمون العرض المسرحي كلا من الأسطورة والفلسفة، فالفلسفة تنتج نظاما مترابطا من المفاهيم والأسطورة تمسك بالوعي الجمعي و تثري التداخل الثقافي الذي لم يكن مختصرا على ثقافة دون أخرى، إلى رؤية تتبنى الأسلوب الهجين لتشكل علامة مضيئة في تاريخ المسرح.

ومن وظيفة الإخراج أن يترجم الشخصيات المهمة في المسرحية، بطريقة تجعلها حركية نابضة لا جامدة ساكنة، وخاصة الشخصيات الحركية Dynamic تلك التي تتغير، أما الشخصية الجامدة Static، فتبقى على حالها طول الوقت.

الفصل الثالث

جماليات خطاب العرض والتلقي

أولا: خطاب الجسد.

ثانيا: الجسد في المسرح.

ثالثا: جمالية الفضاء.

رابعا: جمالية الصورة في العرض المسرحي.

خامسا: جمالية العرض والتلقي.

أولا: خطاب الجسد.

1- مفهوم خطاب الجسد.

1-1 الخطاب:

يعرّف الخطاب في اللسانيات: الخطاب هو استعمال وتحديث للغة، وتحدث "دو سوسير عن الكلمة، اعتبر جميع أنوع الخطابات مشتقة منها، فالخطاب مجمع وظائفي للنظم الفونولوجية، التحليلية، الدلالية من حيث تشكيله صورها الذهنية ورموزها الباثة، فإرادته مستمدة من استخدامه الدقيق في حالات محددة لأنظمة اللغات المتعددة، المسموعة والمرئية التي تصنع اللّغة المسرحية"[1].

فالخطاب تضمين للغات متعددة، وبمستويات مختلفة تكمّل بعضها البعض لتتم اتصالية الخطاب، فهي ترتقي من الملفوظ الواضح إلى التشفير الغامض الذي يستدعي التفكيك لدى المتلقي في استجابته الجمالية،خاصة إذا تعلق الأمر بالخطاب الذي يلبس ثوب المنجز الفني الناجح، فعلى مستوى المسرح يتطلب من الجسد(المرسل) للخطاب التحكم في اللغة المسرحية، فالعرض المسرحي خطاب أنساق، ولكي ينتظم الخطاب في الإخراج يلزم إحكام التشكيل الحركي وفق خطة إخراجية يجتهد فيها المخرج في أدواته نظرا لتغاير النص والعرض و المفارقة في الخطابين.ففي ذات السياق يقول باختين (M.Bahktine):"عندما نضاعف مصادر الكلمة نجعل عناصر الديكور، الحركة، الإيماء تتكلم لها لغة موازية للنص فينشأ تكامل بينها وبين الكتابة الإخراجية التي تضع في الفضاء كل مواضيع الخطاب وهي تؤسس لحوار بين مصادر الكلمة"[2]

ومن ذلك يتضح أن الخطاب المسرحي هو بحث عن صيغ التعبير الجمالي الأكثر دقة ، كون جسد الممثل وسيلة خطابية فكرية وجمالية مرسلة للمتلقي، وتأخذ مساحة مهمة في الإخراج المسرحي ومنه ضمن منظومة العرض باعتباره ظاهرة بصرية.

1-2 الجسد:

عرّف ابن منظور الجسد في لسان العرب ضمن مجال المقارنة وفق حدود التوظيف اللغوي للدال،

[1] - فرديناند دو سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة، ط1، لبنان، 1984، ص 89

[2] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة ، دار الأمان، الرباط، ط2 ،1987، ص 52.

والمدلول بين (البدن، الجسد، الجسم، الجثة، الجرم)، حيث ربط البدن بالامتلاء"[1]، وإذا تعلق الأمر بالضخامة أطلق عليه جسما[2]، كما عدّ الجسد جرما بضم الجيم والتي تعني البدن، وفي رأينا أن دلالة الجسد ههنا والتي تنطبق على مثل هذا المبحث "أن مفردة الجسد هي ما يقابل كلمة ككينونة رمزية لكن التعريف الذي بين أيدينا يقترب من المصطلح الحداثي Metabody[3] والذي لا يتوافق لغويا مع ما نقلناه من المعاجم العربية التي ذكرناها في المتن سلفا.

وقد اتسم معظمها بالإشادة به، بل وتمجيده، لا سيما في مجالات وثيقة الصلة به، كالتصوير والنحت، الذين جعلا منه مادة للفن، ومثالا جماليا في الكلاسيكيات القديمة.

في المسرح يرتبط الممثل بالجسد، والجسد بالممثل، والممثل كما يقول المسرحي الروسي الشهير فيسفولد مايرهولد:" هو العنصر الرئيس على خشبة المسرح، وكل ما هو خارج عنه مهم قدر كونه ضروريا له"[4].

ومن الصعوبة بمكان أن نتصور خشبة مسرح لا يعلوها ممثل بحضوره الجسدي الحي. وإذ يذهب المتفرج إلى المسرح فإنه يتوقع أن يرى إنسانا. أو بعبارة أخرى جسد إنسان حامل للخطاب المسرحي، والجسد هو الذي يصاغ، وهو الذي يتحرك ويفعل، وهو الذي يحيا، وهو الذي يغنى.

الجسد في مفهوم المسرح يجسد الطرف الأوديبي غريزة الحياة والسلطة والموت، والكاشف للذة والألم. كما يحمل (الأفكار، العواطف، الانفعالات) في "جملة القول أن جسدنا يشيد بالحياة وإمكاناتها اللامتناهية مثلما ينبئ في الوقت نفسه، وبالشدة نفسها بنهايتنا المحتومة"[5].

يعد جسد الممثل الأداة الأبرز اشتغالا في عروض الكيروكراف والمسرح فلقد استطاع هذا الجسد بما يحمله من أفكار وتوظيفات، أدى الجسد الدور الأكبر في إعطاء الطابع المقدس المحيط بحالة من التعبدية بمجموعة من الإشارات والدلالات التي يرسلها إلى المتلقي بواسطة الحركات والتعبيرات سواء في الوجه اليد أو عن طريق توظيف الأعضاء الأخرى؛ لأن الإنسان وجد نفسه يحاكي الطبيعة من خلال الإشارات والتعبيرات الجسدية بإيقاعات مختلفة مستخدما الطاقة الداخلية له فالجسد الإنساني يحتوي على عضلات وأعصاب

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مجلد 10، مادة ب–د–ن، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت لبنان، ط4، 2001، ص 232.

[2] – م ن، مادة ج–س–م ، ص 429.

[3] – ينظر: أم الزين بن شيخة المسكيني، كتاب جماعي، مؤانسات في الجماليات، مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، منشورات ضفاف، بيروت ، لبنان، ط1، 2015، ص 119.

[4] – فيسفولد مايرهولد ، في الفن المسرحي، الكتاب الثاني، ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت 1979، ص180.

[5] – ميشيل برنار، الجسد، ترجمة إبراهيم خوري، دمشق، وزارة الثقافة، 1983، ص6.

وعظام، وكل واحدة منها تقوم على إبراز وتشغيل المظهر الخارجي والداخلي للجسد وتعمل على ديمومة الحركة واستمرارها ، ففي المسرح ينصهر الجسد مع فضاء العرض بعناصره المرئية والمسموعة، و هذا ما أكده (ميشيل فوكو) بقوله: "إن الجسد هو السطح الذي تنقش عليه الأحداث نفسها، والذي تقتفي آثاره اللغة، وتقوضه الأفكار ومحور الذات المفتتنة التي تتبنى وهم الوحدة الجوهرية[1].فالجسد بذلك مدونة أحداث له لغة خاصة ينعكس الداخل/النفسي على المفهوم الخارج/الاجتماعي لغة جسدية خالصة.

إن عملية التحرر تستدعي الانسيابية في حركة الجسد، واستخدام الاسترخاء يؤدي إلى إتقان الأداء "فالحركة هي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل وتحدد قواعد علم التشريح ووظائف الأعضاء الجوانب الجسدية للحركة المسرحية"[2].

إن اشتغال الجسد بطاقته وقدراته الحركية من توازن وسيطرة واسترخاء ومرونة وتركيز جميعها تساعده على إنتاج تشكيلات صورية تبرز القيمة الجمالية للتشكيل سواء بمجموعة أم بشكل منفرد، فـ" بيتر بروك"نظر إلى جسد الممثل "على أنه وسيط تعبيري قادر على توظيف الدلالة على نحو اشاري، ومن ثم فإن لغة الجسد هي لغة قائمة بذاتها يمكن أن تحيا بعيدا عن اللغة المنطوقة "[3].

2- الجسد الخطاب.

إن تطور الإنسان في جانبه الحضاري-الاتصالي أدى إلى تطور لغته ، فالإنسان بتوظيفه اللغة اللفظية لم يبتعد عن استخدام الخطاب الجسدي والذي ظل يتمتع بقدرته الاتصالية حتى أخذ مطابقته الأيقونية في أغلب ما برد فيه من مواضع الاتصال الحضاري فالتحية عرفاً اتفاقياً ظلت لها طابعها الدال سواء استخدمت بمكمل لفظي أم بدونه وكذلك الكثير من المستويات الاتصالية السيسيولوجية التي تمثل المخزون التوثيقي، فاتفاق حركات الناس في كل نسق ثقافي سوسيولوجي يعطي أداء الجسد شكلا وتعبيرا يؤسس خطاباً اتصالياً دلالياً قابلا للتوظيف، ويستند أداء الجسد بكافة أنواعه، لاسيما التعبير الانفعالي الذي يشكل حالة انعكاسية لبواطن الإنسان والغني اتخذت منذ نشأة الإنسان أشكالا متنوعة اقترنت بالأداء الطقسي وتفسيره لمحيطه وطرق التعامل معه لمتطلبات نفسية مثل دفع الخوف والتعبد فضلا عن متطلبات المعيشة عبر الصيد والحرب والزواج،

[1]- جيلبرت، هيلين وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونية، النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1988، ص285.

[2]- هيلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، د ط، 1992، ص 186.

[3] - مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للمثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح، القاهرة، 2002، د ط، ص 78.

حيث يقترن الخطاب الجسدي بالإنسان بشكل فطري سواء استخدم بشكل سائد على اللفظ أو مساند له بغيبة التعبير عن احتياجاتنا المادية والمعنوية، وهذا ما يؤكده الناقد (فرانكلين ستيفنز) بقوله: "نحن نستخدم الحركة للتعبير عن أنفسنا، عن جوعنا عن آلامنا، عن غضبنا، عن أفراحنا، عن اضطراباتنا وعن مخاوفنا، قبل استخدامنا للكلمات بكثير ونحن كذلك نفهم معنى الحركات قبل أن نفهم معاني الكلمات بكثير"[1]، فحركة الجسد تخاطب الحواس بشكل مباشر ودون قيد تجعل المتلقي يندمج بمشاعره بما يراه ويسمعه ويؤمن به، لاسيما في الخطاب الجسدي الطقسي في الأسطورة الذي أنشأ المسرح الإغريقي في البدايات الأولى، لذلك هناك أنواع من الجسد في اتصاليته الخطابية، منها:

3- الجسد الحركي:

شكّل الجسد رافدا مهماً من روافد الخطاب الإنساني منذ أقدم الأزمنة، ولم يكن أداة للقراءة وإيصال المفاهيم بين أفراد الجنس البشري فحسب، بل كان مصدر ديمومة الحياة والتفاعل معها بشتى مظاهره المختلفة، ارتباط تعبيرية الجسد البشري بسلوك هذا الجسد نفسه وحركاته، ووظائفه، ليكون موطن المعنى، وأداة الدلالة التي تخرج الذات من ذاتها وتضعها في عالم كذات تؤسس لوجودهما الخاص عبر علاقات و موز دلالية، لغويا، وثقافيا وفنيا. لذا ظل الجسد يشكل عنصرا أساسيا في فلسفة التعبير الإنساني عما يختلج في نفس الكإنسان من الفرح والحزن.

ولقد ظهر الاهتمام بالجسد منذ العصور الأولى لظهور المسرحية في بلاد الإغريق، عندما كان الممثل يقدم مسرحيات أمام الجمهور مستخدماً جسده للتعبير عن الحالة والشخصية التي يؤديها سواء كانت المسرحية تراجيدية – كوميدية التي كانت تقدم أثناء الطقوس الدينية للآلهة إذ "كانت الأعياد في القرن الخامس العظيم تشتمل على مهرجانات وطقوس دينية وحفلات موسيقية وألعاب رياضية وهذيان في الشعر وأناشيد فرق الكورس، وحفلات تمثيلية تعرض فيها المآسي والملاهي"[2].

ولاشك أن التعامل مع الجسد والتغيرات والتطورات التي طرأت عليه كعامل من عوامل الخطاب وأداة للكشف عن مكنونات الإنسان وموقفه من الحياة والمجتمع والتعبير عنهما كان رهيناً بمستوى الوعي البشري الذي تختمه المراحل التاريخية التي يمر بها الإنسان والتي تتحدد من خلالها علاقة الجسد بالتعبير الفني.

---

[1] – عصمت، رياض، شيطان المسرح، دار طلاس، دمشق، 1987، ص 325

[2] – تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة، ج1، د ت، ص54.

4- الجسد المادي " الديونيزوسي" :

شكل الجسد في المراحل السابقة لانبثاق الدراما عند الإغريق أداة مباشرة ومركزية في تحقيق الخطاب الذي تأسس على فهم خاص لعلاقة الإنسان بالكون والآلهة، فكان خطابا يتسم بالتعبير عن الاحتفالي الديني، والذوبان في الطقس الجماعي بشكل يؤكد الانتماء إلى الموضوعة الاحتفالية.

والجسد في الاحتفالات الدينية الإغريقية كان أداة شمولية فكل المحتفلين يندمجون بأجسادهم في صنع هذه الطقوس الاحتفالية. ليعبروا بأجمعهم عن الفكرة دائما التي تقودهم إلى الاندماج بذات الإله، لتحل روحه بأجسادهم، فيأنسوا بها، وتمنحهم لذة الحياة وجمالها.

وعبر هذا الاندماج الجسدي الذي يؤسس لموقف يخلو من التعارض ويكون الولاء التام للآلهة والتقرب إليها ومحاولة الظفر بحمايتها. تكون الأجعاد مصدراً للخطاب الجماعي ألذي يعبر عن المعتقد الديني ألذي يسعى إلى ديمومة الحياة. مما يمدها من عوامل الاستقرار التي لن تتم إلا بعد أن تستعيد الأجساد طاقتها لتحل ليا الطاقة الإلهية ومن ثم تعيد إليها نظام السعادة والنشرة من جديد.

هذه العملية تتم بعد أن يمر الجسد بتطور حركي يأخذ شكلا تصاعدياً فيه معالم الخطاب الحزين. حيث ينطلق هذا الطقس"بإشارة من قائد الكورس..، والفناء نواح وعويل، يصحبهما نفخ في الناي، وقرع الطبول، ورنين الصنوج [...] وتتصاعد حركة الرقص رويداً رويداً، والأموات بالفناء حتى بلغ المحتفلون حالة "المانيا"، وهي جنون مقدس يقذفه الإله في صدر الإنسان. إذاك، ينقض المحتفلون على الحيوان يمزقون لحمه ويأكلونه شيئا، ويلعقون دمه السّاخن. يمزقونه حياً، أو تواً بعد ذبحه، فيما لا يزال ينتفض[1].

يتم جزء من الطقوس الديثرامبوسية البدائية عند اليونان على هذا النحو حيث تنتقل الطاقة الحركة بين الأجساد لتسري بقوة لا إيقاف لها إلا بتمزيق الجسد الداكن (جسد الحيوان) الذي أوثق.في المذبح تحضيرا لهذه اللحظة، وهذا الحيران الذي غالبا ما يكون عنصرا يعبر عن ملامسة واقعية لذات الإله لأنه رمز له. ومن خلال هذا الرمز تحل قوى الإله في الأجساد الأخرى التي أصبح جزءا منها بعد ان لعقت دمه وتناولته حيا ولم يزل محتفظا بقوة الحياة.

شكل المظهر الاحتفالي لدى المجتمع اليوناني صورة الخطاب الطقسي (الديونيسيوسي) للمواكب وهي

[1] - ينظر : أنطوان معلوف، المدخل إلى المأساة (التراجيديا) والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ص 9.

تطوف بالشوارع، فان الجسد يعرض لأقصى عمليات التهتك، حيث يكون خطابه مدفوعا بنشوة عارمة وبلذة جسدية متصاعدة بل "لقد جرت العادة أن ترسل كل مستعمرة "عضو ذكورة" من قلبها إلى أثينة تقام الاحتفالات الديونيسية"[1].

ومع نوع الطقس القائم على تعبير الجسد لم يكن يُقرأ في تلك الطقوس سوى خطابا ثابتا موحدا من ناحية الفكرة ومن ناحية التجسيد الفنائي المتعلق بالطقس الديني. ولم يحظ خطاب الجسد بالتفرد أي أن يكون معبرا عن فكرة خاصة بمعزل عن كيان الطقوس فكرة منفصلة عن الذات الإلهية ومصورة للذات البشرية وحدها، وما يضج في داخلها من إرهاصات تجاه وجودها أو موقفها من الحياة والمجتمع – إلا بعد ان دخل في حيز الفن المسرحي فغدا فكرة مؤثرة، وأداة قرائية مهمة، بل أصبح مصدر قراءات متعددة فيما بعد.

وبدخول الجسد في حيز النّص المسرحي فقد تحول من الخطاب القائم على جو الطقس الديني، غإلى الخطاب الفكري المتفتح على الكون والوجود، لتمجيد الجسد، وجعله عاملا وجوديًّا وحيويًّا في تفسير الوجود الإنساني وليدخل غإلى مرحلة الوعي بعد ان تحول من الانصهار في أتون الديني المنغلق الذي يتبنى التفخيم للغريزة ونشوة التلاشي في ذات الإله العظمى، إلى الانفصال، وتفرّد الذات الخاصة به.

يمكننا القول أن الجسد كان تابعا في هذه مرحلة الخطاب الحركي، لأنه كان فاقدا هويته الخاصة بعدها جزءا من هوية عظمى هي هوية الإله، وإبراز للنشوة التي يبعثها الإله فيه، والتي تبسط سلطانها عليه، وتلزمه بأن لا يشعر سواها وصولا إلى التلاشي بذات الإله.

يتساءل (تشيني) حيث يقول: "فهل كان من الممكن أن اسمح هذه الفترة التي تزخر بها أعماق النفس بأن ينصرف صاحبها بعد تقليم قربانه دون ان ينتظم في المواكب من مواكب العرض المسرحي؟ وهل كان يكتفي، بمجرد أن يسير الشخص وينشد ويلقي بالنكات والمزاحات؟

كلا بالطبع، لقد كان مما لابد منه أن يمثل دور الإله الشخص الذي يكون إلها"[2]، فالجسد في المرحلة (الطقسية الديونيزوسية) كان خطابا حركيا ينشد غاية غرائزية بحتة، لن يتخلص منه إلا بـ"أن يتسامى عن آلام

[1] – جميل نصيف التكريتي، قراءه وتأملات في المسرح الإغريقي،: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية، بغداد للطباعة، د ط ، 1985، ص 86.

[2] – شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، مراجعة: علي فهمي؛ (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة لتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963، ص 48.

الوجود بالنشوة، وان لا يثق بقدرة العقل على اختراق أسرار الكون والآلهة"[1]

لأجل ذلك، كان لابد من تجاوز تأثير العقل مما دفع بالمحتفلين بـ "ديونيزوس" "يعبون الخمر بكميات كبيرة. وهنا يبدو احدهم وكأنه قد خرج عن طوره، وبلغ حدا من النشوة أصبح معها مستعدا لأي تصرف غير معتاد. [..] إن حالة الاستثناء الهستيري لا تقف عند حدود المساهمين في الاحتفال، بل تشمل جمهور المشاهدين أيضا»[2].

وبعد دخول الجسد حيز الخطاب التدويني، خطاب الجسد خطاباً مكتوباً من خلال مسرحيات يونانية فإنه دخل إلى مرحلة الوعي والخصوصية من خلال بروز الجانب الفكري التأملي، واستشعار الإنسان لموقفه الحقيقي من الآلهة، ومن المجتمع ومما يفرضه المتطور الحياتي عليه، فراح يطلق التعبير عما يؤكد نظرته الخاصة، وهي حصيلة تجربته الحياتية وموقفه من المجتمع. وبعد أن كان الإنسان وبحسب المقتضى الديني (الديونيزوسي) ممنوعا من الانطلاق بأفكاره، وعليه دائما أن يتعس آلامه ويعالج مشكلاته بتغليب النشوة والانطلاق بها إلى أقصى آفاقها، فأن تمتع الإنسان بالإفادة من الفكر جعل خطاب الصورة الجسدية بوصفه جزءا من منظومة الدلالات الأخرى التي يحملها النص المسرحي، علامة واضحة على رش الخطاب الإنساني وتعدد أشكاله وغاياته؛ وعلى نزعته الإنسانية التي تمثل موقف ؛لإنسان وصوته المعبر عن مطالبه ومعاناة التأسيس لخطاب إنساني خاص يمثل صوت الإنسان وموقفه، ويكشف عن مطالبه ومعاناته.

5- الجسد المفكّر:

أحدث الفيلسوف نيتشه Nietzsche 1844-1900 اهتزازا في يقينية مسألة الرّوح لثنائية الدال/الجسد في الثقافة الغربية المتمركزة حول العقل، من خلال ثنائية أبولون/العقل وديونيزوس/الجنون. إذ يرى نيتشه أن الثقافة الغربية هي ثقافة عقلية أي أبولونية، أهملت الوجه الآخر لأبولون أقصد ديونيزوس/اللاعقل/الغياب/الجنون «فالديونيزوس مقابل للعقلانية والميتافيزيقا السقراطية إنه إله الضحك والغريزة والصدق والعفوية. مقابل أبولون الذي يقوم بكامله على المحظور وتجاهل الجسد كدال خاص"[3]، فانتصر نيتشه لديونيزوسى بما هو رمز على الغياب والسكر والعربدة والحركة والرقص، فيعتبره أصل سابق لأبولون/العقل.

[1] – أنطوان معلوف، المدخل إلى المأساة (التراجيديا) والفلسفة المأساوية، م س، ص 18 .

[2] – د. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، م س، ص 80.

[3] – جيانيفاتيمو، نهاية الحداثة، تر : فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1998، ص 185.

فديوتيزوس مذهب للعقل؛ لأنه إله الخمر. أما أبولون فهو إله العقل. فالحضارة الغربية عند نيتشه هي حضارة أبولونية عقلانية. لابد من تقويض تمركزها حول دالها، لأنها تحمل في داخلها ميتافيزيقا الحضور. فالاحتفاء النتشويديونيزوس باعتباره المقوض لسلطة العقل؛ هو لحظة الجنون والسكر والمذهب للعقل. وبالتالي لابد أن نقوض العقل/الإله/الوعي/المعنى. يمثل أبولون إرادة فصل الشعر عن الموسيقى، والكلمة عن رنينها، والجسد ورمزيته، والمسرح والأبعاد المادية للجسد وبتمرد نيتشه على الأبولوني/العقلي ودعوته إلى الديونيزوسية/اللاعقل في الفلسفة والفن بعامة؛ إنما يريد نيتشه فيما يرى دريدا بعث الطاقة الدالة للّغة، قبل كل احتواء تكرمه الكلمة أو الفكرة"[1]. فاللوغوس Logos الغربي يعتقد في تمثيل للدال لمدلول مثالي سابق متعال فيعمل على فصل الدال/الجسد عن طاقته الدلالية وأبعاده الرمزية. فهي تحنط الدال والجسد وتقتل سحر الحياة فلابد من هدم هذا المدلول المتعالي الذي يقبض على سيلان الدلالات، وهنا لابد من تعلم الرقص لمواجهة ومقاومة الميتافيزيقا «إنه لا بد من تعلم التفكر مثلما يتعلم الرقص كنوع خاص من الرقص...، فيصبح الجسد مفكرا أو موضوعا للتفكير.

أصبح الجسد في فلسفة نيتشه يعبّر عن نزعة جسدية مفكّرة بعد أن كان الجسد "المِكْمَن" أصبح الجسد "الكامِن"، جسدا منتجا للخطاب التشكيلي بالحركة في مسرح ما بعد الدراما.

6- الجسد التمثال:

شهدت العديد من الحضارات هوسًا بتمثيل جمال الجسد، فكانت في البلاط الفرعوني "وظيفة التمثال الدفني ضمن العبادة تتلخص في الصورة الإنسانية، حيث، تكتسب أو تكتمل هوية الجثة المحنطة التي ترمز إليها إلى الأبد، ولهذا الغرض فقد تبين عليه أن يكون صورة من النوع الذي من شأنه أن يتجنب أي إيحاء بالضعف المميت أو بطبيعة الحياة الإنسانية الزائلة"[2]، وحيثما تعتمد فلسفة الحضارة الفرعونية على أن الروح تعود إلى الجسد بعد الموت، فكان لزاما عليهم، أن يعتنوا بالجسد غاية الاعتناء، ولذلك كانت أعمالهم ترقى إلى مستوى عال من الجمال الفني مشفوعة بتقنية عالية في الحفاظ عليه، وهو مغلف بقناع يغلف الجثة كلها، ومن ثم يطرز قبر أولئك الفراعنة من على جدران الخبرة بالكثير من المنحوتات الجدارية التي تحيط بالقبر إن المرء يبدأ بملاحظه

[1] – جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر : كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، د ط، 2000 ، ص 165.

[2] – ستين لويد، فن الشرق الأدنى القديم، تر : محمود درويش، دار المأمون، بغداد، 1988، ص 74.

علامات مدخل المشكلات الجمالية الفريدة والمتميزة في النحت الجنائزي، وهو مدخل مصري أساساً "[1].

أما الحضارة اليونانية، فقد شهدت مراحل متقدمة من التطور الفني من ناحية الفنون والآداب فـ" النحت في الحقيقة يعود الفضل إلى اليونان في إخراج النص الجمالي من باطن العقل إلى ظاهره، حيث يقول المفكر وعالم الجمال (تين): يتحدد العمل الفني بمجموعة ملابسات، هي الحالة العامة للتفكير والعادات المحيطة ويعقب (جان برتلمي) على هذا بالقول: وهكذا أخرجت اليونان فن النحت، لأنها بلاد حرب ورياضة تعودت منظر الأبطال العراة، ولأنها أحيت جمال الأجسام "[2]، وهذا يعني أن الموت والخلود لم يكونا هما الحافزان الوحيدان للاعتناء بالجسد، بقدر ما أن مثل تلك الحضارات كانت تمجد وتعتد بأبطالها وشخصياتها وتعكس ذلك من خلال تلك التماثيل التي تمجد شخوصها العظماء من الفلاسفة والمفكرين والأبطال وكذلك قياداتهم.

وقد شاع نحت الجسد العاري في عصر النهضة حين امتزجت الرغبة في استلهام النحت الكلاسيكي القديم بالزخم العلمي الذي ميّز عصر النهضة. فقد اعتبر الجسد الإنساني مصدرا للإبداع والجمال فهو جوهر الفن. ولم يعد النحات مجرد صانع يمتلك مهارة حرفيّة وإنّما أصبح عالما. إذ أصبح يشترط في النحات تمكنه من علم التشريح. وذلك ليتمكن من محاكاة الجسد الإنساني. حيث كان عليه أن يهتم بالفراغ والكتلة والحجم والخط والحركة والضوء والظل والملمس واللون. ويعدّ الفنان مايكل أنجلو[3] من أشهر فناني هذه المرحلة. حيث "جمع بين الطاقات المختلفة والمتناقضة وجعلها تتفاعل وتتصارع في الصخر لتعبر عن القوة والحرية. لقد كان متمكنا من الشكل الإنساني ومن ميكانيكيّة التعبير حيث أعطى لمادّة الرخام قيمة استفاد منها النحاتون من بعده حتى يومنا هذا".[4]

[1] – ستين لويد، فن الشرق الأدنى القديم، م س، ص 76.

[2] – جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر : أنور عبد العزيز، المركز القومي للترجمة : طنجة، ط 1، 2012 ، ص 36.

[3] – مايكل أنجلو Michel-Ange : كان رساما ومهندسا وشاعرا ونحاتا ايطاليا. وكان لإنجازاته الفنية الأثر الأكبر على محور الفنون ضمن عصره وخلال المراحل الفنية الأوروبية اللاحقة. اعتبر هذا الفنان الجسد الإنساني العاري الموضوع الأساسي بالفن مما دفعه لدراسة أوضاع الجسد وتحركاته ضمن البيئات المختلفة.

[4] – عبد الرحمان المصري وشوقي شويكي، فن النحت، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص 25.

وما يمكن قوله أنّ فن النحت قد اقترن بموضوع الجسد وجماليته منذ البدايات الأولى لممارسة الإنسان لهذا الفن. بل أصبحت ممارسة النحت دون التطرق إلى موضوع الجسد تكاد تكون مستحيلة خاصة في العهد الكلاسيكي. من هنا تطرح جدلية نحت الجسد وجسد النحت.

7- الجسد المُمَثِّل:

ظل الجسد قبل ظهور المسرح التجريبي كلاسيكيا بمثابة الكلام أو النّص بما "أن الكلمة هي التجلي الدنيوي للرّوح، فقد كانت الأفضلية والأسبقية في المسرح للنص على العرض. إذ يمكن للعمل التراجيدي، حسب أرسطو، أن يتحقق في القراءة وحدها، ويمكن أن يفهم ويعاش بواسطة النص وحده، بوصفه عملا أدبيا. ومن هنا هيمن النص وسبق في وجوده العرض المسرحي الذي يمكن أن يحيّنه ركحيا بمقتضى الجواز لا بمقتضى الضرورة. لذلك كان حضور الجسد ثانويا في هذا المسرح، إذ كمنت مادية النص في اللغة الصائتة بالمقام الأول. فالمسرح كان بالتعريف "أداء خطابيا منتجا من قبل ذات ناطقة"[1]. فهو خطاب "ينقل مفهوما عن الواقع خطابا كلاسيكيا محاكاة أو مثالية في إطار شعرية تجعل من النّص خطابا مسرحيا منتجا"[2] فالجسد بذلك نص له وجود بالقوة قبل العرض يُحَيّن إلى ترجمته خطابا مسرحيّا بالمنطق ناطقا على خشبة المسرح.

أما في العصر الحديث، صار الجسد الوجه الثاني للنص المسرحي، كونه لحم الكلمات بحسب تعبير الفيلسوف الفرنسي" جاك رونسيار". يقول دريدا في هذا الصدد: "تحمل الشفهية أصالة خاصة، لا يمكن أن تختزل الكلام إلى الكتابة. هذا الكلام لحم، مما يعطيه صدى خاص، فهو مادة، جرس، ارتجاف، وعاطفة"[3]. فالجسد ألم وأمل، "الجسد المتألم، الجسد الظافر، الجسد الفاني في العشق (روميو وجولييت مثلا). وإذا كان الفن الحديث قد تحرر عموما من المحاكاة بغدوه فنا تعبيريا، فقد بقي البناء الدرامي يحدث على مستوى النص بالدرجة الأولى؛ وبقي النص معتبرا عملا أدبيا، نصا أول يمكن أن يكتب بالتراكب معه نص ثان هو النص الإخراجي- السينوغرافي"[4].

فغدا الجسد مُحيّنًا بالضرورة إلى خطاب ثانٍ في ظل عملية الإخراج و في تعاضد السينوغرافيا ممّا مهّد

---

[1] يوسف الفتوحي، فلسفات الجسد في المسرح المعاصر،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر و التجريبي ، موقع مجلة الفرجة،www.alfurja.com 20 سبتمبر 2018

[2] ينظر، م، ن.

[3] - Derrida. J., Marges. Paris. Editions de Minuit, 1972.p.160

[4] يوسف الفتوحي، م، س.

الإهتمام بالأداء الذي يطوّر من إبلاغية النّص و الجسد الممثِّل في تشكيل العرض.

لكنه، ومنذ منتصف القرن العشرين، أخذت تتشكل شيئا فشيئا ملامح مسرح ''ما بعد–درامي''[1]، حيث النص مجرد جزء من العرض، وحيث أصبح ما يعطي للنص روحه هو فعل الممثل–الأدائي. بل وصل الأمر إلى منح الجسد حضورا مكثفا، مما أعطاه قيمة قول دون كلام، فغدا هو نفسه علامة. يتعلق الأمر بعودة منتقمة للجسد، خارقة للأشكال والشفرات الفنية السائدة، المرتبطة في الغالب بقيم المجتمع والقهر الممارس على الفرد، بل مبلورة لنظرات جديدة للعالم.

لكن بقدر ما شكل هذا الحضور الذي أصبح مطلقا للجسد، باعتباره بؤرة للمعنى، في جميع أشكال التعبير الفني تقريبا، نتاجا لنظام معرفي جديد ولاقتصاد سياسي للجسد (مجتمع الانضباط وبعده المجتمع الاستهلاكي) أو بالأحرى تمردا عليه، بقدر ما ساهمت فيه بشكل مباشر أو غير مباشر فلسفات الجسد المعاصرة وخصوصا الفينومينولوجيا. ولكننا نرى بأن التأثير الأكبر جاء من داخل المسرح ذاته على يد أرتو وفلسفته في المسرح والجسد.

يدرك جسد الممثل بوصفه خطابا وإن هيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصيته، كونه ممثل يستدعي تفعيل الجسد بالحركة وتحرير طاقة الجسد للتشكيل بالحركة والصوت والصمت والإيماءة كممثل يحمل خطاب وكذلك على مستوى استجابة المتفرج فـ" الفعل الاتصالي تعبيرياً كان أم تشكيلياً أم إعلامياً يأخذ أشكالا وتعبيرات متعددة ذات إيقاعات متناغمة تتوافق مع التوقعات الآنية – غالباً – والخبرات السابقة للأطراف المنخرطة في الحدث نفسه."[2]

لذا ظل الجسد خطاباً حاضرا وفاعلا ومؤثرا متمردا بعد انعتاقه من طوق المدنس والمقدس، يحتل المركزية في فضاء المسرح، حاملا للعلامات ذات الدلالات باتجاه سيميائي لها قابلية التحول والتوليد في ظل ديمومة الحركة والتشكيل في خطاب العرض المسرحي.

8– الجسد اللّغة :

في حضور اللغة يحضر الفكر، فهما قرينان ابتداءً، فيما يعرف بـ"اللّوغوس" هو لفظ يوناني بمعنى

[1] - Lehmann. Hans-Thies. Le Théâtre Post-Dramatique. Traduites par Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.

[2] – سلام، أبو الحسن جماليات الفنون الأدبية التشكيلية المسرحية بين اللقطة الزمكانية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2011، ص 231.

الكلام ومعنى العقل، ويعني المنطق ويعني الرّوحي أيضا فـ"اللّغة يصنعها الإنسان بمستوى أدنى الطبيعة ويعلوه الوضعي ، فاللغة الطبيعية كحركة الجسم والأصوات المهملة حيث يتشارك فيها الإنسان والحيوان، والوضعية هي لغة الرموز والإشارات وأصوات متفق عليها كلغة خاصة لأداء المشاعر و الأفكار"[1]. ومنه فاللّغة في مستوياتها تلك أثر الحامل على الموضوع (الفكر).

واللوغوس بمعناه الرّوحي هي الكلام الذييحيا داخليا،تكاد تَكلّم وقد يكون علامة "فعندما ننظر إلى اللغة كنسق من العلامات فإننا لا ننظر إلى هذه العلامات بوصفها واقعا ماديا وإنما باعتبارها التجلّي الخارجي للمعنى الذي تحمله"[2]. وهذا المعنى الذي اجتهد فيه "أنطونين آرتو" في مفهومه للصّرخة التي بمعنى الطّاقة، فـ" للكلمات بحسب أرتو ملكات ميتافيزيقية أبعد من مجرد التعبير عن نفسية المؤلف أو الممثل أو المتفرج. لم يعد المسرح حقلا سيكولوجيا إنما هو حقل تشكيلي وفيزيائي. ما يهم الفنان الكامل من هنا فصاعدا ليس التعبير عن مشاغل الفنان أو نفسيته إنما هو التعبير عن كمّ ما من الإنسانية عبر الخطوط والألوان"[3]، فتلك اللغة التي يتكلّم عنها "آرتو" هي لغة ميتافيزيقية حين تنتج الصورة الطاقة.

إذن اللغة ههنا، هي لغة تتوسط الجسد والخطاب، وهي لغة داخلية وخارجية يجسدها الممثّل من اللامرئي إلى المرئي في حضور الجسد/اللغة على الرّكح.

[1] – ينظر: سعيد جلال الدين، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس، ط1، 2004، ص 353.

[2] – م ن، ص 394.

[3] – أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، منشورات ضفاف ، الرباط، ط1، 2014، ص 82.

ثانيا: الجسد في المسرح.

1- الجسد التعبيري:

يرتبط الجسد في المسرح بالممثل ، والممثل بالجسد ، يقول المسرحي الروسي الشهير فيسفولد مايرهولد عن الممثل: " هو العنصر الرئيس على خشبة المسرح، وكل ما هو خارج عنه مهم قدر كونه ضروريا له"[1]، فالممثل له حتمية الجسد شرطا له، وكما يتردد في صدى الفضاءات المقولة التي تنطبق على مركزية الجسد، وينعكس معناها على الجسد المسرحي ذاته. التي تقول: "أتحسب انك جرم صغير وفيك أنطوى العالم الأكبر"، تدل هذه العبارة على أن الإنسان مركز العالم الأكبر، وهو على الأرض سيدها، يعمل كل ما في بطنها وعلى ظهرها وما فوقهما على خدمته"[2]

الجسد في المسرح، هو امتداد للجسد في الواقع في بعده التعبيري ، إذ له لغته الخاصة على "طول امتداد التاريخ البشري والمطلع على التاريخ يجد أن الجسد مر بمراحل من الامتحان والتحوّل، حتى أضحى جزءا من تاريخ وتطور الإنسان الفكري والديني"[3] هذا الجانب التعبيري الذي تطور بظهور أنماط جديدة للتعبير، فإلى جانب اللغة المكتوبة والمنطوقة وما تحملانه من قدرة على التجريد والتكثيف واحتواء الاستعارات ضمن تحقيق الوظيفة الجمالية للجسد والبلاغية للنّص كان للحركة والإيماءة دورها التجسيدي لعملية التواصل، فالجسد التعبيري في ديمومة حركة مستمرة يرتبط فيها التعبير بالأداء، لكنه مع تطور مجالات البحث في الأدب والفن والجمال والفنون التعبيرية وبظهور النظريات والأساليب الفنية وخاصة مجال الفنون الأدائية و كون المسرح فنا تركيبيا شاملا يعتمد التجسيد الحي والآني في علاقته المباشرة مع الأخر، فقد أصبحت الحركة حياة المسرح في استثمار لغة الجسد للاتصال والتعبير والأداء، فجسد الممثل أصبح مركز المنظومة الإرسالية في المسرح كونه محور التشفير العلامي، باعتبار أن الخطاب المسرحي هو تشكيل لأنساق متعددة ونظـام علامـاتي يوظف الكثير من لغـــات التعبير وبكثافة سيميائيـة يكون جسد الممثل حاملا للعلامات ومنتجا لها بما يملكه الجسد من قوة دلالية في إظهار التعابير وتضمين الرســائل التي تحملها دوال الحركات وبناء الدلالات الفكرية و الجمـــالية إذ هو نقطة التقاء هذه النظم الإشارية جميعا ، ومن هنا أصبح الجسد مكمنا للتوليد الدلالي والذي يتطلب قدرة فائقة على السيطرة والانتقاء والتوزيع والتوقيت والاستلام بما يجعل حالة الجذب والحضور متبادلة بين الجسد

[1]- فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، الكتاب الأول، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1979، ص 180.

[2] علاء مشذوب، الجسد صورة...سرد، دار صفحات للنشر و التوزيع، ط1، دمشق، 2014، ص 102

[3] م، ن ، ص 103

الباث والمتلقي المشارك في ملى فجوات النص لديمومة التواصل وإنتاج التأويل العقدة هي التوحيد بين أفعال عديدة وهي أعادة إخراج التجارب التي تستمد منها في الأصل فكرتنا عن الناس والأشياء، ذلك لأن الشخصية لا يمكن قط ملاحظتها في الدنيا إلا كما يتكثف عتها الفعل، الأفعال هي المعطيات... والشخصية هي المبدأ المستنبط.

2- الجسد الكوريوغرافي:

جسد القوة، والحضور المادي والتعبيري الذي تحركه الإرادة والفكر، الجسد كما يراه "نيتشه" حين يقول: "الجسد هو سيد جبار وما النفس إلا إرادته"[1]، وهذه النفس المحركة هي القدرة على خلق الفكرة والصورة والتشكيل بالحركة والسكون والإيماءة، يقول سبينوزا "الفكر هو وسيلة تمثل الجسد"[2].

فالقوة عند "نيتشه" هي الباعث على إدراك الحركة في نسق صُورِي وهي ذات الخصائص التي تنبني عليها معايير الكوريوغرافيا، أو الرقص أو التعبير الحركي الذي يجعل من الحركة أساسا للفعل الدرامي"[3]

كان التشكيل بالجسد بدائيا، طقوسيا احتفاليا أو مدعاة للتنفيس عن المكبوت حيث غلبت عليه النمطية التي تفرضها الأطر الاجتماعية ضمن طابع هووي استعراضي، لكن في ظل تطور الدراما أصبح للتشكيل الجسدي معيار الوعي والقصدية وأسلوب التكثيف والاختزال، "بين الأداء المتداخل ما بين تركيبة الشخصية الدرامية وبين تنغيم فعل الشخصية المؤداة صوتيا وحركيا !ن الكائن البشري شخص متجسد"[4]، حيث غلب على الجسد الراقص الإظهار وإنتاج المعنى.

ذلك، وقد أصبح للجسد كينونة وقيمة معرفية ومفاهيمية أصبح للجسد الكوريوغرافي جزءً من صنع الخطاب المسرحي السمعي و البصري، كون الجسد مركزا للفضاء الميزانسيني يصنع بدوره العلائقي مركز الأبعاد لمفردات العرض المسرحي ، والدال الجمالي ضمن الفكر الإخراجي والرؤية الكلية للعرض المسرحي ومع تطور منظومة الأدائية على يد أعلام الإخراج المسرحي الذي عملوا على إشكالية التجلي للغة الجسد عند (باريا- ششنر -شاينا - كانتور) من خلال الفضاء الرّكحي يتأسس من الوظائف الداخلية للجسد وعلى التطورات

---

[1]- مرزانو ميشيلا، فلسفة الجسد، تر: نبيل أبو صعب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1،2011، ص6.

[2]- ينظر، م ن، ص45.

3- كمال الدين عيد، نظرية الحركة في الدراما و الباليه، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007، ص 15.

4 - مرزانو ميشيلا، م س، ص11.

المحددة في العلاقات التي يتكون منها التمثيل ويصبح مجموع وحدات الأداء في الفضاء مطلقة، وهي القيمة الأسطورية لهذه الاتجاهات"[1].

إن الحركة في فضاء العرض ليست حركة الكتلة بل فن للحركة ،استثمر مايرهولد أجساد الممثلين بشكل رئيسي في عروضه المسرحية مهتما بكل تفصيلات الحركة البسيطة، لكل عضو من أعضاء جسد الفرد المثل، متنقلا عبر تفصيلات الأعضاء الجسدية المستقلة إلى جسد الفرد كاملا، ومن ثم إلى الكتلة المتشكلة من مجموعة الأجساد، ذلك الذي اهتم بها مايرهولد عبر: هندسة الحركة الجسدية للممثل، والذي تقوم على الدراسة المتعمقة للجسد الإنساني، والقوانين الحركية له، والذي تلعب دورا في بناء الدلالات والمعاني المقصود إيصالها للمتفرج."[2]

وبناء على ما تقدم فان مسرح مايرهولد تجاوز الاشتغالات التقنية لجسد الممثل إلى اشتغالات التشكيل البصري للجسد، ، بوصفه عنصرا ضاخّا للشفرات الموحية للمضمون، و ربط عالم المثالية للجسد عبر المتخيل بعالم المتلقي الواقعي في حركة المجاميع لتقود المتلقي إلى التشاركية الفعلية و جمالية التفضية للديكورات المسرحية، والتنقل بهندسة وخطوط تتوزع حسب معطيات التعبير عن الحدث الدرامي، "وليست الحركة تنتج كترجمة للحوار أو الكلمات في النص بل هي إيقاع متواتر ما بين الصمت والحركة لاستدلال عن المعنى"[3].

وهذا الانبثاق الفكري يظهر قيمة الحركة كونها لغة تنتج جمالية فنية على المسرح والتي تزيح ذلك المعنى الحركي الاجتماعي منها عن الحركة المسرحية. أما "كريك" فكان له مفهوما آخر للحركة وهو الحركة من اجل الحرفة، تحاول دائما أن تخلق التوازن الكامل حتى كما هو الحال في الموسيقى، فالصوت من اجل الصوت تحاول دائما أن تخلق التجانس الكامل"[4].

[1]- كروتشاني، فابريتزيو، فضاء المسرح، تر : أماني فوزي، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999، ص 119.

[2]- ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة 19، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع اليقظة، الكويت، 1979، ص 127.

[3]- بيسك، ليتر، الممثل وجسده، تر: حسين علي يحي، أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة ، 1996، ص 127.

[4]- بابلية، دينس، ادوارد كوردن كريك، تر: جمال عبد المقصود، وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2005، ص 95.

إن احتواء هكذا معنى يقترن مفاهيمه بمبدأ الفن للفن وهو حضور قصدي لكل المفردات السلوكية التي تحدث فنيا لتهدف لذات الفن وهذا المعيار تأكد في حضور الجسد ذو المرونة، دون كُمون تعليمية تمثيل عند مايرهولد، أو الجسد الأكروباتيك عند كريك الذي يؤكد السيطرة الكاملة على القدرات المهارية بعيدا عن الدافعية للغرائز باستخدام الذكاء والخيال"[1]، فدمى الماريونيت هي قدرة رمزية لتسلسل الأفعال الحركية في لغة تظهر تجديدا في الفكر الإخراجي على مستوى الجسد عن مايرهولد، في حين أن آبيا يعتمد "الجسد الإيقاعي الحركة والإيمائي الأقرب إلى الرقص دون تقمص للشخصية "[2]. فللحركة الجسدية لدى "آبيا" قيمة الانتظام والاندماج مع الكتل والقيمة النحتية للضوء وأولوية "تشكيلة تستدعي وتستحضر الحياة الداخلية للضوء"[3]، فلغة الجسد التشكيلية من كتل ثلاثية البعد مع ثقافة الجسد المرجعية في توظيف القدرات هي التي تحدد تلك الإمكانيات والقدرات في التعبير الجسدي والإمكانات الهائلة للتشكيل.

ومع تنامي العروض ما بعد الحداثية كامتداد لفكر المسرح الحركي الذي أرسته اجتهادات الاتجاهات التي سبق ذكرها، أفرزت اتجاهات أخرى تعتمد الرقص الدرامي (تكنيك الكيروكراف)، "... إن مفتاح الحداثة في الرقص يكمن في العمل من الداخل إلى الخارج، ففي هذا يمكن النسق التعبيري المهيمن لجيلنا، وربما للعصر الحديث لكله..."[4] تميزت بجمل دلالية ذات إيقاعات ذات منحى تعبيري راقص، نذكر منهم "ايزادورا دنكن" التي بحثت عن حفريات الشكل الجسدي واعتمدت الأنموذج الإغريقي القديم في إستراتيجيتها الخاصة لعروضها المسرحية، وكان الفكر الإغريقي متصدرا أيضا فكر "ماري ويغمان" التي استخدمت الشكل الإغريقي ولكن على مستوى زي الجسد وأقنعته، في حين استمد فكرها الإخراجي من مبادئ" دالكروز الإيقاعية والتي وفرت حضورا لحركاتها بوصف الجسد موسيقى الحركة ولا يحتاج إلى الموسيقى بذاتها باعتبار دواخل الجسد منها ينبع النغم. وتتعمق حيثيات الفكر الإخراجي هنا للجسد وبالتركيز على الإيقاع المنضبط للتعبير فالآلات النقرية هي أهم الخواص الإيقاعية لدى "ويغمان" أما "دنكن" فالحركة لديها مليئة بالعواطف والانفعالات التي تستوجب

---

[1] – الخيال: قدرة على تشكيل صور الأشياء ويحفظ مدركات الحس المشترك وصور المحسوسات، راجع : إلياس ماري، وحنان قصاب، م س، ص7.

[2] – ينظر: مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، النظرية والتطبيق، وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان، الأردن، ط، 2009، ص 105.

[3] – ينظر: هويت، برنارد، من مؤلفات أدولف ابيا، تر: أمين حسين،: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، الرباط – القاهرة ،2005.

[4] – نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة : د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1999، ص 131.

حضور النغم الموسيقي، تلك الحركة الرقيقة التي تعتمد على الدوائر بحثا عن الرّوح، عارضتها مارثا غراهام* بفكرها الحركي وأسلوبها بكيروكراف الجسد بحركتها القاسية والغاضبة المتواترة التي تعتمد على "الانقباض والانبساط والزوايا الحادة بصيغتها التعبيرية بالرقص لتتركز على مبدأ اللاشكلية والتصميم المتقن لحركة الراشدين وطبيعة الغموض الذي اكتنف نواحي فضاءات عروضها المسرحية"[1]، وأهم محركات جسد ممثليها وإيقاعهم تميز بقدرة عالية حين اعتمدت على خواص التنفس لكي تعطى سيطرة لتلك الأجساد وفق بعد فيزيولوجي علمي لثنائية دخول وخروج الهواء في تقابلها مع أسلوبية الانبساط والانقباض.

إن فاعلية خطاب الجسد في تلك المفاهيم الفكرية الإخراجية تحددت إدراكاتها لدى غراهام وفق المنظومة النفسية كأسلوب دافعي للرقص.

ويخالف مجموعة من المخرجين بأفكارهم النمط السابق لكيروكراف فـ" جاك لاكوك" في منحى واقعيته للجسد يتخذ من شعرية الحركة نمطا للاشتغال الإخراجي فالنص المغاير هو نص الممثل، لأنه يكتب عن طريق الحركة والجسد مستعملا طاقته التشخيصية وذكاءه الفردي وعبقريته الحدسية في توليد الحركات المنسابة لسياقات التمثيل والتشخيص الدرامي"[2]، يعتمد مسرحه على الطاقة الكامنة في بيوميكانيك الرياضة واعتماده أيضا البحث المعملي للحركة والتشكيل.

إن فكر التشكيل الحركي للجسد الراقص الإخراجي يعتمد أساسا على أسلوبية التشكيل وإعادة التشكيل للحركة فهي كتابة ركحية لا تعتمد على أبجديات الباليه فقط وإنما خبرات الجسد الاجتماعية كمتنفس حسّي للحياة الاجتماعية في الواقع وما يثمر عنه حضور الجسد على الخشبة "ونظام الكولاج وسر وقوة فن البائية لتكوين جسد ممثل لا يعتمد القوة أو المرونة بل الحضور في خبرة واستحقاق"[3]. فتكوين المشاهد في الرقص الدرامي لا يولي للترابط المنطقي دورا ذي بال فالمبدأ قائم على فكرة الكولاج فليس هناك حدود للجسد المتحرك، بل سلسلة من صور الحركات التي تصنع حدث العرض المسرحي.

---

*- مارثا غراهام (1894-1991): راقصة أمريكية، عملت كراقصة ومحسة للوحات الدرامية اختصت في مستوى الحركة النسوية وتحررها. أهم الأمور التي ركزت عليها مع نسائها كسر قوالب الباليه والابتعاد عن مقاييس الجمال وتثبيت فكرها بان المرأة يمكن أن تستقل في قراراتها الكبيرة. ينظر، مجد، القصص: م س، ص 137.

[1]- ينظر: م ن، ن ص.

[2]- ينظر: مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للمثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح، القاهرة، 2002، د ط، ص 137.

[3] - مجد، القصص، م س، ص ص 205-206.

ونخلص من كل ما سبق بان الاتجاهات الإخراجية في المسرح ما بعد الحداثة الجسد بوجود في بناء فكرها بمساحة العرض هي حركات تفرض بانزياحاتها إلى فضاء التأويل في ظل المرجعيات الاجتماعية أو الأنتروبولوجية أو الأسطورية و مدركات التعبير والتشكيل كقيمة معرفية وجمالية.

3- الجسد في جماليات مسرح "ما بعد الدراما":

عرفت الجماليات المعاصرة، نقطة انعطاف استطيقية، نحو جماليات جديدة حيث تلاشت الحدود بين مختلف أشكال الفنون الحديثة مثل فن الأداء و النّحت وفن الجسد، تحوّلٌ سوّغته تداعيات ما بعد الحداثة والتي مسّت شتى مجالات الحياة في ظلّ امتدادات الوسائط الحديثة التي غيّرت الإنسان من متلقي فاعل للفرجة المسرحية إلى متفرّج مَشهَد جاهل بحسب توصيف الفيلسوف الفرنسي "جاك رنسيار"، كما شكّل انفتاح المسرح على الاتجاهات الفنية للتّشكيل الحداثي اتساع التّفاعلية والتّعدّد للوسائط، تمثّلت في تقنيات الصّورة والفيديو والمونتاج وإمكانات الحواسب والبرمجيات في أعمال فنية ذات جودة عالية اكتسحت مسارح العالم تحت مظلة عولمة الثّقافات والهويّات لدى شعوب العالم، أثارت الانبهار لدى مشاهديها، أعمالا وإن كانت تستعصي على التّصنيف والمقاربات إلا أنها حتما تعكس نمط الحياة المعاصرة وتحوّلات أشكالها الإبداعية إذ أن جماليات مسرح ما بعد الدراما، أو التسمية الثانية ما بعد حداثي كانت لها إرهاصات نذكر منها:

- على صعيد التّشكيل: تلك التي ترتبط بمدرسة ميونيخ التّعبيرية التي دعت إلى نهضة إنسانية في الفكر والفن والروح، أو إلى جماعة فن الجسد Body art الذين "اعتبروا الجسد مادة العمل الفني الأساسية، وهكذا فإن فن الجسد هو الذي يقوم بعمل تحريضي كي يحرّك الجمهور و يثير انتباهه بتخطيه جميع المقاييس"[1]، فلَفتُ الانتباه والخروج عن الأُطر سمة من سمات ما بعد الحداثة، ضف إلى ذلك الأعمال ذات الطابع التحريضي أو الدرامي لارنولفراينير rainer و جينا بانه Pane وهيرمان نيتش Nitsh والمفاهيم".

- أما على صعيد التأليف والتوليف* والمصطلح فإن "هانس تيس ليمان" Hans Thies Lehmann يُعد أوّل من أطلق هذا المصطلح وكان ذلك عام 1999 حينما أصدر مؤلفه بالإنجليزية والذي أسماه Post Dramatic Theater سنة 2006 كشف المؤلف في ضوء المصطلح بعد التقاطه للظاهرة المسرحية في العقود الثلاثة الماضية ونَظَر في الصيرورة والتّطور فوصل إلى منظور واضح للمسرح المعاصر

[1]- محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 493.

وخط تطوره رصدًا وتصنيفًا، وذلك ابتداء من سبعينيات القرن الماضي ثمّ خلص به من قواعد وبيانات للحديث عن نموذج مسرح ما بعد الدراما[1].

- أما على صعيد القطيعة الأبستمولوجيا يُستشَف بأن هانس ثينز ليمان قد اهتدى من فكر ورؤى أنتونين آرتو من خلال مؤلفه الشهير "المسرح وقرينه" الذي يعدّ بمثابة رؤى مستقبلية التي مهّدت لمشاريع لم يشهد بوادر تحققها وهو حبيس المصحّة النفسية.

1-3 توصيفٌ لمسرح ما بعد الدراما:

أورد الفيلسوف الفرنسي (فرانسوا ليوتار) في كتابة la condition postmoderne خصائص المرحلة ما بعد حداثية بوصفها (وضعًا) في الخصائص التالية:

- التّشكيك في السرديات الكبرى، وإلغاء التّاريخ والخصوصية الثّقافية والبناء الدرامي السّردي.

- موت الشّخصية وإلغاء الحبكة المسرحية، والاعتماد في العرض على الموسيقى والمؤثرات الصوتية والصور المرئية من مختلف وسائل الاتصال، وهي تخلُط في عروضها المسرحية بين الأجناس الأدبية والفنية والتعبيرية حيث نجد في العرض الواحد الحوار والفناء والموسيقى والقصة والقصيدة والرسم والنحت، وإحالات إلى نصوص متعددة، التوليفة المسرحية وهي حركة شديدة التّشظي والتّفكك، وتقوم على نصوص توليفية ونصوص قابلة للتفكك والتشكيك.

- عروض أدائية تحتفي بالجسد وبفوضى الجسد، ومبدأ الفوضى القصدية يَطالُ أيضا الديكور حيث يمكن أن يجتمع في الفضاء المسرحي الأعمدة الأثرية والزّخرفة الحديثة والمواد الصناعية بغاية خلق فوضى بصرية مُنظمة تهدف إلى عدم الانسجام. وهي ترفض خدعة الهويّة الكلّية الموحدة في المجتمع الإنساني لتؤكد على تعدّد الهويات والاحتفاء بسماع صوت المضطهدين والمهمشين في المجتمعات الإنسانية كما نرى في مسرح المضطهدين عند أوغستو بوال[2].

---

[1]- ينظر: خالد أمين، مسرح ما بعد الدراما – أربع مقاربات، مجموعة من الباحثين، المركز الدولي لدراسة الفرجة، طنجة، ط1، 2012، ص ص 9- 10.

*- هذا الكتاب كان فصلا في علم الجمال ولم يكن تأسيسًا لنظرية أو مذهب. ينظر: م ن، ص33.

[2] - Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Minuit, Paris, (1) 1979, , 1994, pp. 05.

ثالثا: الفضاء.

كلمة "Espace" في الفرنسية مأخوذة من اللاتينية "Spatium" "بمعنى المسافة والامتداد اللامحدود، وكذلك بمعنى الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني والزماني للكلمة، وفي اللغة العربية تترجم هذه الكلمة الى فضاء أوفراغ أو مجال أوحيز"[1]. ويختلف معنى الفضاء كمفردة من ثقافة ويختلف معنى الفضاء كمفردة من ثقافة إلى أخرى فعند اليونانيين الفضاء هو الموقع أو الموضع وبعد مرور الزمن "تم التمييز بين الموضع أو الحيز كوجود مادي هو المكان وبين الفضاء الذي بمعنى الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية، هو الفضاء حيث الشخصيات المسرحية والأحداث الموجودة فيها"[2]، فهو حيز تدور فيه الأحداث التي تترابط فيها عناصر العرض فيما بينها مكونة التكوينات البصرية في العرض المسرحي. والفضاء يسع لكل العناصر والعلاقات والحركات والشخصيات المسرحية والأحداث الدرامية. ويعد الفضاء المسرحي وسيطا متنوعا لخلق البيئة التفاعلية بين الصالة والمنصة"[3]

1- جماليات التشكيل الحركي وإنشائية الفضاء.

تعد عملية التشكيل الحركي داخل فضاء العرض المسرحي من مركز اهتمام المخرجين والسينوغرافيين، لإظهار القيم الجمالية في ثنايا العرض، معتمدة على مجموعة من العناصر مثل: "التركيب والأشكال والأحجام المتحركة الذي تسهم في التعبير الدرامي، إن التكوين الحركي هو مجموع الخطوط الحركية للممثلين وبأوضاع مختلفة للأجسام، وانسجامها على خشبة المسرح ضمن تكوينات تشكيلية للجسد، وهي الحركات جميعها التي توضع على خشبة المسرح للحصول على تأثيرات جمالية، على ان الحركات الفنية في المسرحية الواقعية يجب ان توجه ضمن دوافع مقبولة بحثيا ترتبط مباشرة بالحوار"[4]، وتوسيع مجالات الحركة فيه لأن كل شيء فيه يمكن هندسته وبناؤه". ويتم ذلك من خلال التشكيل الهندسي المتناسق وفق المضمون وحركته بشكل منتظم ووفق آليات محكمة فجمالية الفضاء مرتبطة بتشكيلات الخطوط الذي تحدثها حركة الممثلين، ومجموعة الكتل المؤثثة للفضاء فالجسد الفرد في الفضاء يشكل في التعبيرات الحركية الفردية، والثنائية، والجماعية، عبر تراكمها في سياق المشاهد الحركية الخالصة، وتداخلها، وتقاطعها معاً؛ لإفراز الصور البصرية الحركية المنتجة للمعنى، من هنا

---

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، م س. ص 337 – 338.

[2]- م. ن، ص 338.

[3] - عبد الرحمن دسوقي، م س، ص 23.

[4]- الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، أسس الإخراج المسرحي، تر : سعدية غنيم ؛ مراجعة محمد فتحي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص 247.

فإن المكونات الثابتة للفضاء المسرحي تحتاج إلى حركة ديناميكية تكسر أفق الصورة الثابتة وتحدث تغييرات جمالية متجددة ومعبرة في حيثياتها بالاعتماد على حركة الممثل وعلاقته مع مجموعته من جهة، وعلاقة المجموعة المتحركة بالكتل المتحركة والثابتة من جهة أخرى، فـ" الحركة هي ذلك الأساس الذهني بالتغير المستمر للوحدات والمكان، أو هي الحافز الذي تولده وحدات ذات خواص حركية ضمن علاقات معينة، مولدة حركة للعين تتعرف حينئذ أنها التغيّر المستمر بمسار العين"[1]. ويتم ذلك عبر خطوط متنوعة الترابط تخلق نظاما متناغما خاضعا لقوانين الوحدة والتي والتوازن، حتى يتم كسر التشكيل الثابت في نقطة تقع بين الملل الناتج عن التشبع، والتشويق الحاصل من جراء استحداث تشكيلات متجددة دائمة الحركة. وتأسيسا على ما تقدم سيقوم الباحث باستعراض العناصر البنائية المؤثثة للفضاء المسرحي والذي تؤثر وتتأثر بالديناميكية المتوالية للتشكيلات الحركية للمجاميع. وتتعدد فضاءات العروض بحسب الفهم الفلسفي للفضاء وكيفية تجسيده جمالياً وفق رؤية المخرج واشتغاله على التكوينات:

1-1- الخط:

العنصر البنائي ذو الدور المهم في تكوين العمل الفني، إذ انه يتواجد في كل عمل فذي عموماً، وفي الفن المسرحي على وجه الخصوص وبدرجات ونسب متفاوتة، آذ يساهم في تحديد التشكيلات الجمالية المؤثثة للفضاء وطبيعة تحولاتها. وفيما يخص حركة المجاميع فإنه يصاحب كل حركة وإشارة سواء كانت من قبل فرد ضمن المجموعة أو حركة المجموعة ككل، لأن أي حركة من قبل الغرد الواحد تؤدي إلى تغير مسار الخط للشكل الكلي، فضلا عن تغير بؤرة المشاهدة وانتقال عين المتلقي من زاوية إلى أخرى، إذ أن "اقل حركة للرأس او لأيدي والأعين تصبح واقع فعل كبير"[2]. إن مسار الخط يتغير مع مسار الحركة فهو مرتبط بها ذلك لأنه لأثر الناتج من تحرك نقطة في مسار ما، فقد ثرى انه تتابع لمجموعة من النقاط"[3]. ولأن الخطوط هي الذي تحدد الأطر المجسمة للتشكيلات الإنشائية المرئية على الخشبة، لذا سعى المخرجون والمصممون إلى محاولة توظيفها وإظهار الثراء الجمالي فيها، عبر التكوينات الذي ترسمها الخطوط لخلق حس جمالي لدى المتلقي، إذ آن القدرة الإبداعية للتلاعب بالخطوط هي الذي تعين المجاميع على منح الأشكال جمالا مطلقاً فالخطوط تطرح قيماً

---

[1] – ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ب.ت، ص166.

[2] – بوبوف، الكسي، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976، ص 225 .

[3] – شوقي، إسماعيل، الان والتصميم، الإسكندرية: جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 1999.

جمالية تؤسس لصياغة التشكيلات الحركية للمجاميع وتحدد اتجاهات مسار الأداء بخطوط، حركية تتمتع بتوافق مع المفردات المكونة للصورة المشهدية على الخشبة لتقدم نموذجا جماليا متحركا تبتدعه المجاميع.

ويكون تلك الخطوط الوهمية التي يتمثلها المتلقي بصريا، مما ينشئ لديه حدود الأشكال، ويقود بصره إلى الوجهة الذي يريدها المصمم، ويوضح المسافة بين بؤر المشاهدة المتوالية في تنظيم محسوب يحدده الزمن المستغرق لانتقال الخط من نقطة إلى اخرى، وبناء على ذلك فإن "الخط يرتبط بالحركة المتنقلة بإيقاعات متنوعة ليبث المصمم عبرها العديد من التعبيرات والدلالات، يستند في ترجمتها إلى التناول المناسب لحركة الخط"[1]

فإن المخرج المسرحي يهيئ خُطة حركة الممثلين على الخشبة ضمن تشكيلات من الخطوط المرسومة، بين الممثل والكتل والألوان والإضاءة لتشكيل صياغات ومدلولات لا حصر لكل مشهد، فكل لحظة مستوقفة من لحظات المسرحية بمثابة أيقونة حاضنة للخطوط تبث صورة جديدة ومعاني مغايرة للصورة المشهدية الراشحة عن التشكيلات الحركية للحظة السابقة عنها.

1-2- الكتلة في العمل الفني :

بمعناها المرئي والفيزيائي الذي يتحدد بالثقل المادي للمادة، وإنما تأخذ ماهيتها من القيمة الذي يضفيها الفنان عليها، فـ"الوزن الصوري للجسم أو المساحة أو الشخصية، أو المجموعة، المكونة من هذه العناصر معا"[2]، فإن ما يفرق وزن الكتلة المادي عن وزنها الفني "فالكتلة هي الوزن الصوري للجسم أو المساحة أو الشخصية أو المجموعة المكونة من هذه العناصر معا ذلك أن الكتلة إما أن تتمثل في وحدات مختلفة [...] تتمثل في مجموعة متقاربة أو متكاملة من الأشخاص أو الأشياء تبدو جميعا في وحدة تكوينية واحدة"[3]، هو مجموعة القيم الجمالية والوظيفية المنوطة بها، وتنعكس بدورها على المشهد المسرحي والعرض ككل، ذلك ان الكتل المؤثثة لفضاء الشهد ستثير لدى المخرج المجرب انطباعا عن مدى الفائدة الذي يستطيع ان يكتسبها عبر التعامل الفني المدروس مع الكتل في انشائية فشاءه ، وإحداث تأثيرات جمالية على المتفرج. وتساهم الكتلة

---

[1] – عبد الوهاب، شكري، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، (الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، 2007) ، ص ص 34-36.

[2] – كونسل، كولين، علامات الأداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة: أمين حسين الرباط، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ت .ص 42.

[3] – جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988، ص ص 42- 43.

أيضا في وتنظيم الفضاء، ويكون دورها اكبر في الفضاءات الذي تحتوي على مجاميع متحركة، لآن هذه المشاهد تتطلب عددا كبيرا من المثلين على المنصة وتشوب عطية التعامل معهم كأفراد صعوبة بالغة، كما وتفقد العملية جماليتها ، فيلجأ المخرجون إلى تنظيم هذه الأعداد على شكل كتل منتظمة وبهذا فان المخرج يتعامل مع الكتلة الواحدة كما يتعامل مع الممثل الفرد، هذا فضلا عن التشكيل الجمالي الذي يمنح المتفرج راحة ومتعة "[1]، فالممثل كجسد وكتلة يحتم عليه التشكيل الاهتمام بنوع الإشارة التي يرسلها جسده لإيصال البعد الجمالي للمسرحية، فطبيعة الفنان قادرة على التفاعل مع المحيط وبناء علاقات نابعة من اتصاله مع الأشياء، بحيث تكون هذه العلاقة التوليدية مبنية على استجابات الفنان عند تفاعله مع المحيط، فـ" إن العمل الفني يتطلب من حيث هو نتاج ذاتية خلاقة تجعل منه حينما تصوغه وتشكله موضوعا لحدس الآخرين وتخاطب حساسيتهم ومخيلة الفنان هي التي تمثل هذه النشاطية الذاتية الخلاقة"[2]. فعملية استحضار البنى والنظم والعلاقات التي اكتسبتها الذاكرة بواسطة فاعلية ذهنية (الخيال) والتي التقطها حسيا من العالم المحيط فقد تحدث بشكل عام عن طريق استحضار واع، إن الممثل باستخدامه المطلق لأسرار جسده التعبيرية وعلاقته بالفضاء المادي المحيط به يعد حالة مثيرة واستثنائية أثناء تحقيقه للفعل والرؤيا في العرض. ولهذا فهنالك علاقة بين الكتلة/المادة/ الجسد/الشيء تنتج معنى دلالياً للتعبير عن الحدث والفكرة من خلال الرؤى والإيقاع الموسيقي المميز لحركة الجسد في علاقته بالمادة. ووفق التيارات المسرحية التي تعاقبت وشكلت بالمقابل مدارس جمالية تغيرت نظرة الفنان إلى الجمال من عصر إلى عصر، ومن مرحلة إلى أخرى، ومن مكان إلى آخر.

ويعتمد الخطاب البصري للعرض المسرحي في تأثيث فضائه على الآلية الذي يتم عبرها ترتيب الكتل، من خلال تشكيلات تكوينية وهندسية تخشع لمنطلقات جمالية ومفهومية، فتبنى الكتل على هذا الأساس ولضخ شفرات توحي بفكرة العمل عبر صورة جمالية منبثقة من الترابط مع عناصر التشكيل الأخرى ، حيث أن "الكتلة لا تعتمد في إبراز قيمتها الجمالية على حجمها فقط، وإنما على عناصر التكوين الأخرى، مثل اللون والملمس والخط والشكل، فضلا عن التوازن كأساس جمالي."[3]

كما يؤثث الفضاء بالكتل المتحركة في فلك الممثل بكونه كتلة مستقلة او جزء من كتلة المجاميع،

[1] – دين، الكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة: سامي عبد الحميد ، بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، 1982، ص ص 198-199.

[2] – هيغل، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ط3 ،1988، ص 291.

[3] – ماشلي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 44.

وتتعالق كتل التشكيلات المتحركة لبناء علاقات بين الثابت والمتحرك، وقد يتحول المتحرك إلى ثابت – آنياً – أو تتحول الكتلة الثابتة إلى متحركة بفعل المتحرك الأول. وانّ هذا التنوع في حركة الكتل وثباتها داخل الفضاء يتم عبر التعامل الديناميكي للممثل مع الكتل. "لا يجوز اختزال العمل الفني بذلك الشيء، لأن الشيء قد يغير مظهره وبنيته الداخلية بحكم تحولات الزمان والمكان"[1].

وخلاصة القول فإن المخرج يقدم عبر الكتل تشكيلات حركية على شكل تكتلات منتظمة، بتركيبات جمالية محملة بمعاني تبثها مضامين التشكيل ، ويكون لها أبعاد ووظيفة، كأن تشكل هيئة المكان أو تترجم الانفعالات الداخلية للشخصيات الفردية، فضلا عن إغنائها للشكل العام، وتتيح للمخرج مجالا واسعا في التعامل مع كتلة التشكيل بمستويات متعددة ، حيث أن هذه الكتلة يمكن له أن تنقسم، تتآلف وتتشابك، أو أن تكون كفة صراع بجانب شخصية ومقابل شخصية متفردة فترجح كفة الطرف الذي تكون بجانبه ، كما وتثري الفضاء بتأثيثات متجددة ومتغيرة في كل لحظة من لحظات المسرحية.

1-3- الوحدة:

جزء من المتطلبات الجمالية الأساسية للعمل الفني، فالعرض المسرحي – هذا الكل المتكامل – يضم عدد كبير من الأجزاء المختلفة والمنفصلة عن بعشها البعض، لتكون مهمة المخرج خلق أواصر تربط المفردات المؤثثة للفضاء في بوتقة من العلاقات المتوافقة بوحدة فنية، وتحقق التناسق عبر السيطرة على تنظيم المفردات والمساهمة في تأثيث الجانب البصري من العرض المسرحي، إذ في حين إن أي تكوين موجود على خشبة المسرح يسعى دائما إلى وجود ميزانسين إيقاعي فيه، للوصول إلى شكل جمالي يدعو إلى الارتياح حين مشاهدته. "إذا كان أحد جانبي التكوين الموجود فوق المنصة متكافئا مع الجانب الآخر، وهو الغاية الدائمة التي يسعى إليها التكوين"[2] ومن هذا المنطلق يكون الفضاء مؤثث بشكل متماسك ويكتسب قيمته الجمالية عبر الوحدة بين أجزاءه.

وبناء على ذلك فإن التأثير الجمالي ينشأ عبر تنظيم الأجزاء المؤثثة للفضاء – الثابتة والمتحركة – من خلال خلق علاقات مترابطة بينها، فالحركة الديناميكية للممثلين تنطوي على تشكيلات متعددة من شأن

[1] – بوغاتيريف، بيتر وآخرون، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية ترجمة وتقديم: د. أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1977، ص 114.

[2] – الكسندر دين ، م س، ص 227.

الفرد – الممثل– الواحد الاستسلام للوحدة مع حركة المجموعة ومراعاة وحدة الكتل الثابتة المترابطة فيما بينها من جهة، ومع وحدة التشكيلات الحركية للمجموعة من جهة أخرى .

ويكمن تعامل المخرج مع نوعين من المواد لتحقيق الوحدة في العرض المسرحي: " الأول هو ذلك الذي تتميز به الأشكال الهندسية المنتظمة الجامدة الذي تعتمد على وحدات متكررة للدوائر والمثلثات والمنحنيات المتماثلة، أما الثاني فهو الذي تتميز فيه الأجسام الحية كالإنسان، وهذا يعني ان (الممثل) بوصفه إنسانا وبوصفه الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات."[1]إذ انه المحرك الأساس لخلق صفة الوحدة بين أجزاء العمل وإضفاء نبع من الدلالة عليها.

لذا فعلى الممثل بجسده وحركته بوصفه جزء من كل اكبر – الفضاء الذي يساهم في تأثيثه – لأن ينشئ مع مفردات ذلك الفضاء علاقات متبادلة تربطها الوحدة، فضلا عن علاقته مع الكتلة الذي ينتهي إليها داخل الفضاء، فالكتل الذي تشكلها المجاميع تقدم بديناميكيتها شكلا بصريا يتلاعب بالإشكال والخطوط والكتل والتوازن ويغير تكويناتها من دون المساس بعنصر الوحدة فانوجا ميع ترتكز على الوحدة في التأسيس لمنطلقات جمالية في هيئتها، ووظيفية في محتواها.

1-4- التنوع:

يعمل التنويع على إقصاء الرتابة والملل عن العمل الفني، عبر الارتكاز على التغييرات المتوالية في عناصر العمل وتنويعاتها وإمكانيات ترتيبها ضمن حاضنة جمالية تؤسس لبناء علاقات مرئية مترابطة ومتنوعة بين مفردات الخطاب التشكيلية المختلفة والمتعددة رغم وحدتها، إذ " ينطوي التنويع على معنى الإكثار من أصناف العناصر المرئية واختلاف أنواعها، ذلك أن التنويع يجب ان يكون بقدر يكفل لنا أن نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدة البصرية. ، ودون ان يؤثر في وحدة ا لشكل"[2].

يصب التأثير الجمالي الناتج عن التنويع في الحس التخيلي لدى المتلقي المستوعب للتشكيل في فضاء مؤثث بخطوط وألوان وكتل ثابتة كانت أو متحركة، تسعى لإشباع الجانب المرئي بإحالات جمالية من شأنها إثراء النتاج المرئي المتجدد في مضموناته وتكويناته، والمتآلف في وحدته عبر الاعتماد على "تحقيق التغيير

[1] – أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص 12.

[2] – عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة ، دار النهضة العربية، ط1، 1973، ص 170 .

والتنغيم الإيقاعي، بحيث لا يفقد العمل وحدته،... ولا تطغي وحدته على تنوعه ولا تنوعه على وحدته"[1]. وهذا يبين أهمية التنويع وجماليته عبر تأثيرها على المتلقي في تذوقه للعملية.

وبناء على ذلك فان مجاميع المؤدين في تشكيلاتها الحركية وهيئاتها المتعددة وصورها الفنية بالمعاني الراشحة عن الشفرات الذي يبثها التشكيل، تؤسس لمساحة تأويلية تترجم كل حركة ضمن كتلة التشكيل وعلاقاتها مع بقية الكتل – المتحركة المضادة او الثابتة– وتحولاتها المستمرة الناجمة عن التغيرات المتواصلة في المفردات التأثيثية للفضاء. إذ أن الفضاء المسرحي يتأثر بفاعلية التنويع الحركي المتمثل في ديناميكية التشكيل وثباته، فضلا عن حركة الكتلة ككل أو حركة الممثل بوصفه كتلة ضمن البناء التكويني للتشكيل، او حتى مفردة واحدة من مفردات كتلة جسد الممثل لها الأثر الواضح في التنويعات المتواصلة والمتتالية لخطاب العرض المسرحي .

1–5– التوازن:

يعد التوازن مبدأ أساسياً في الأثر التشكيلي كونه عنصرا جمالياً فعالا في تصميم العمل الفني، وهو المجال الذي يركن إليه المصمم في تأثيث فضاء منجزه، من حيث توزيع الكتل، وترتيب الموجودات بحساسية تخيلية عالية، تؤسس لقيم فكرية وجمالية تستسيغها عين المتفرج، عبر التأثيث الابتكاري المنظم لتوازن يمايز بين كفتين من المتباينات المتضادة، ينماز من خلال الجانب الأكثر تأثيرا، وغالبا ما تكون الكتل متوازنة القوة والثقل، بحيث يصعب على إحداها دحض الأخرى بسهولة ومن دون تناحر متواصل بين كفتي الصراع الذي تمثلها الكتل المتوازنة، ومن هذا المنطلق فإن التوازن هو "تعادل الميزان، فالثقل الذي يوضع في جهة يتعادل مع ما يقابله من الجهة الأخرى"[2].

وفي الأعمال المسرحية الذي تعتمد على المجاميع، يرتكز المخرج في تحقيق توازن محواري أو شعاعي للتشكيلات الحركية، فقد يقسم المشهد التشكيل المتحرك إلى كتلتين او أكثر لبناء صراع يرجح توازنياً الكتلة الأثقل، حسب التكوين التشكيلي أو الحجم، او الحركة، او حتى المفردات الذي يؤكد من خلال المخرج كتله ما بالاتكاء على موقعها على المنصة، أو ألوان الزي، أو الضوء المسلط على المجموعة، فإن هذه المعالجات تنشئ خط اتصال جمالي مع المتلقي وتحول بؤرة المشاهدة إلى الوزن المراد تأكيده وتوجيه النظر صوبه، ليتم

[1] – شوقي، إسماعيل، الفن والتصميم، الإسكندرية، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية ، د ط، 1999، ص 227.

[2] – محمود البسيوني، أسرار الفن التشكيلي ، عالم الكتب للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة ، 1980، ص 62.

تحقيق التوازن على كتل يقصد توضيح الصراع بينها وجعل المتفرج يغفل عما سواها، إذ ان الحركة تكشفا عن القصة والشخصية وتساند الفعل وتمهل وتعطي وجهة النظر، ان التتابع والتأكيد والتوتر والإيقاع والتنوع في الحركة لابد أن يعكس الوحدة والتناسب والتأكيد والتوازن والإيقاع"[1]، فقد انصب اهتمام المخرجين في تحقيق جماليات التوازن ان خلق التوازن البصري في التشكيلات تتطلب دقة في ترتيب الشكل الملائم للحدث في الصورة المسرحية ، من اجل إعطاء الدلالة الصحيحة لكل حركة وتشكيل ، فالدلالة مهمة في لوحات العرض المسرحي.

2- جمالية الفضاء الميزانسيني.

الفضاء الرّكحي أو المشهدي هو "فضاء دينامي مستمر التحول، مادام هو الفضاء المرسوم بالطريقة التي نستعمله بها، فضاء حيث الممثلون في حركة والأشياء Les objets في علاقة"[2]، و"المرسوم" بما معناه الخطة أو التشكيل الحركي فإن مخيلة المخرج وتعامله مع الفضاء وبالتحديد مع عناصر العرض المسرحي بالإضافة إلى الممثلين وحركتهم هذا بحسب القواعد أو الملاحظات التي حددهاً المخرج، إذ تعمل على انسجام الكل مع بعض الأخر مكوناً فضاءً معيناً محدودا. فهذا الفضاء يختلف الفضاء المسرحي (Espace théâtral) وهو تعبير يستخدم للدلالة على أي موضع يقدم فيه عرض مسرحي : صالة المسرح، الساحة، الشارع ...الخ، أي المكان المسرحي (Lieu Théâtral)، وقد وردت العلاقات التي تتشكل ضمن الفضاء المسرحي بين مختلف الفضاءات التي يحتويهاً العرض وهو الفضاء الدرامي وفضاء المتلقي"[3]، وإن بدا الفضاء المسرحي هو الشيء الأساس في الإخراج فهذا الفضاء هو فضاء تشكيلي، يخضع للقوانين العامة الخاصة بالرسم والنحت والمعمار. إلا أن هناك فرقاً واحدا: ففي الإخراج المسرحي، لابد من أن نأخذ في اعتبارنا المنظر المسرحي يجب أن تكون "مجموعة الإنشاءات، والحوامل، والديكورات، لوحة تتفق وقوانين الانسجام، كما هي الحال في الرسم تماماً لذا يطالبون أكثر وأكثر بمعاًملة خشبة المسرح على أنها تركيب تشكيلي أي زخرفي"[4]، ويقع على عاتق المخرج مهمة الكشف عن معنى المسرحية والأفعال الدرامية الرئيسة التي تدور في

---

[1] – بيتر بروك، نحو مسرح ضروري– المساحة الفارغة – النقطة المتحولة – الباب المفتوح، تر: فاروق عبد القادر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص 68.

[2]- Vigeant (Louise) : La Lecture du spectacle théâtral - Mondia Editeurs - Laval - Québec 1989, p43.

[3] – أكرم اليوسف، م.س. ص 23.

[4] – جيمس ميردود، الفضاء المسرحي، تر محمد السيد، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح (15)، القاهرة، 1987، ص 3.

الفضاء المسرحي و ويحدد كل عرض مسرحي حدوده الخاصة بالنسبة لتركيبه من حيث الزمن والمساحة، وهذا العرض يتم داخل المساحة وقد تكون هذه المساحة مبنى صمم خصيصاً للعروض المسرحية أو قد تكون هذه المساحة موقعاً طبيعيا في الهواء الطلق، او في الأماكن الأثرية والتاريخية. أو قد تكون المساحة محصورة على خشبة المسرح فقط أو قد تتناسب مع الممرات والبلكونات أو أحيانا تمتد لتشمل المتلقي الجالس في صالة العرض"[1]، على الرغم من أن العرض "هو الذي يخلق الفضاء المسرحي إلا أنهما منفصلان عن بعضهما. فأن الممثلين هم الذين يحددون مساحتهم الخاصة من خلال الكلمة، الحركة، الإشارة، وبمساعدة الأدوات المسرحية والمشهد، والإضاءة والمؤثرات السمعية .. إلخ. وداخل هذه المساحة فقط ليصبح لمسرحية امتداد حسي"[2]. ويبرز دور المخرج في تحديد فضاء العرض الذي يعبر به عن رؤيته الإخراجية، وكيفية اختياره وقراءته للنص، وإمكانياته الفنية في تجسيد الفكرة والشخصيات والصراع والأحداث، ويتحدد كل هذا بعد أن يقرأ المخرج النص المسرحي.

أما الفضاء الدرامي (Espace dramatique) فهو العالم الذي يحتويه نص المسرحية من خلال الحكاية التي يرويها، وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة التي تشكل البنية العميقة للنص. ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع حسب رأي (يوري لوتمان) و(آن أوبرسفلد)[3]. والفضاء الدرامي يأخذ بعده المكاني من خلال عملية التخيل، من خلال عناصر مرئية: المنظر، الأزياء، الإضاءة، المكياج، الشعر المستعار، القناع والمسموعة (الأصوات) تتموضع في مكان مادي وملموس هو الخشبة"[4].

3- أنواع فضاءات العرض المسرحي.

3-1 الفضاء الملحمي:

إن المسرح الإيهامي (Théâtre d'illusion)، الموجه إلى مجموعة من المتلقين تولد فيهم المسرحية متعة جمالية تؤدي أدوارها كما لو كان هناك حائط رابع، كأن يكون المتلقون لا يشاهدون ماً يجري على خشبة المسرح من أحداث، حيث يعطى الممثل إحساسا بأنه يرى ويسمع من الشخصيات التي **تجاوره** في العرض، ثم

[1] - جيمس ميردود، الفضاء المسرحي، م س، ص 14.

[2] - طارق العذاري، م س، ص 113.

[3] - ماري الياس وحنان قصاب، م. س، ص 339.

[4] - عبد الرحمن، زيدان، بن، التجريب في النقد والدراما، الدار البيضاء: منشورا ت الزمن،2001، ص 104.

يبدو هذا العالم وكل ما يحدث فيه من أحداث، وكأنه لا يوجد من يتفرج من خارجه، إذ يجب أن يحدث كل شج بمعزل عن مشاركة المتلقيين.

إن التغييرات التي أشتغل عليها "الدوق ساكس مينجين"[1] ضمت حتى المنصات الموجودة على خشبة المسرح والتي أدخلها بهدف خلق تشكيلات من خلال مدرجات وسلالم ومنصات على الخشبة، إذ عمد إلى وضع أشكال وتشكيلات متعددة على المنصة والمدرجات، فقد استطاع أن يخلق عليهاً تشكيلات متعددة الأشكال والمعاني. بهذا يتضح مدى تعمق (الدوق) في إنشاء التكوينات البصرية لبناء وتركيب الصورة على خشبة المسرح عن طريق استخدامه، المنظر، الأزياء، الإضاءة المسرحية، أداء وحركات الممثل على المسرح في تشكيلات حركية فاعلة و معبرة، كل ذلك ساهم في تحديد الفضاء واستخدامه، إذ تعد نقطة انطلاق لعملية التكوين داخل الفضاء. إن إصرار (الدوق) وتأكيده على التدريبات الطويلة مع الممثلين يؤكد على إعطائه أهمية خاصة لأداء الممثلين وتدريب أجسادهم لتكتسب المهارة اللازمة وتكون مهيأة للأدوار المطلوبة. وكذلك كان يفرض على ممثليه أن يتدربوا بأزيائهم المسرحية داخل المنظر المسرحي.

لقد طالب الدوق الممثل بإتقان وسائل التعبير الدقيق عن الحالات الإنسانية بأقصى درجات الصدق، عن طريق تسوية مهارات التعبير والأداء والحركات، إذ يعبر الممثل عن الشخصية عن طريق الحركات والأداء التمثيلي ليجسد واقعا إيهاميا، بحيث يصبح فيه الوجود الإنساني الحي للممثل مطابقا للواقع ويصبح وجوده على المسرح وجودا حقيقا قابلا للتصديق. إن من أهم المنجزات التي حققها "الدوق" هي إلغاء فكرة الممثل البطل أو النجم، تلك الفكرة التي سار عليها كثير من المخرجين من بعده، فقد سعى لتأسيس فرقة متساوية الحقوق، متساوية الواجبات بحيث يقوم الممثل بدور البطل في مسرحية اليوم ودور بطل انوي في مسرحية الغد،

[1]- أن الفرقة التي أسسها 1874 في مقاطعة الجورج الثاني والدوق (ساكس مننجن 1826- 1874)(Saxe - Meininigen) مؤسس الاتجاه الطبيعي في المسرح. الذي صمم أعمال الفرقة وأخرجها، ومن بين الجهود الإبداعية التي اشتهرت بها الفرقة، الدقة التاريخية للأزياء والديكور المسرحي وزخارف العصر إذ أهتم بالأزياء اهتماماً كبيرا خصوصا أزياء الشخصيات التاريخية، أما بالنسبة إلى المنظر فقد ألغى الدوق المناظر المرسومة واستبدلها بالمناظر المجسمة ذات الأبعاد الثلاثة. وهو أول من وضع الممثلين ضمن البيئة التي يحددها المنظر، إذ جعل الممثل يتعامل مع المنظر الذي يسهم في تكوين جمالية في العرض المسرحي.

ينظر: جيمس روز ايفاس ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، تر: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 26-27.

وأعطى أهمية لحركة الممثلين كمجموعة على خشبة المسرح ليخلق منها مجموعة تشكيلات تساهم في التركيب الصوري للعرض والتي تتحقق جماليات ذات دلالات ومعاني عديدة."[1]

واهتم بعنصر الضوء واستفاد من إمكانياته في عروضه المسرحية، أما بالنسبة إلى اهتمامه برسم حركة المجاميع، فبعد أن كانت مجرد لوحات أو تابلوهات ساكنة جامدة ليس فيها حس حركي، أصبحت التابلوهات تتسم بالحيوية الحركية، والدينامية المتجانسة وكانت حركته المسرحية (الميزانسين Mise-en-scène) سلسلة رشيقة فنية تربط المشاهد ببعضها بحيث يكمل الأول التأني. فقد تألقت فرقة (الدوق) آنذاك بحيث ابهر فيها بعض المخرجين الكبار وتأثروا بها وعلى رأسهم "ستانسلافسكي".

لقد اهتم (أندريه أنطوان 1857-9431)* بالمحافظة على الشكل المسرحي التقليدي المعروف"[2] وكانت عروض (أنطوان) تقدم في فضاءات المسرح الطبيعي، إذ كان يخطط للحركة المسرحية بدقة متناهية وكانت مناظره طبيعية وهي شريحة من الحياة الطبيعية يصل تطرفها أحيانا إلى حد إقامة الجدار الرابع"[3]، لأنه أعتنق المبدأ الجوهري الذي طرحه (أميل زولا) وهي أن الحقيقة شريحة الحياة (Tranche de vie) الذي تأثر به (أنطوان). وإنه يؤكد على ان المخرج له مهمتين أساسيتين:

أ- مهمة تشكيلية: وتتمثل في خلق الإطار المادي لعناصر العرش، من مناظر، الأزياء، وإضاءة، إكسسوارات باختصار تهيئة المكان بكل ما يحتويه من مظاهر الحياة العادية مع الاهتمام بأدق التفاصيل، ان ذلك يتيح للشخصيات أن تعيش في بيئة حياتية.

ب- مهمة جسدية: وتتمثل في كشف العلاقات بين أجزاء العمل ذاته، وإبراز الآثار النفسية، والفلسفية الكامنة في النص، مستعينا بالإيماءة المباشرة والحركة والوقت المناسبين.[4]

إن تنسيق العلاقات بين هذه العناصر والربط بينهما وعملها بصورة متفاعلة ومتجانسة من أجل

---

[1] - سعد أردش ، م س، ص 45.

* - (أنطوان أندريه) André Antoine: فرنسي الجنسية، مخرج وممثل، واحد من مبدعي فن الإخراج، وهو من مخرجي الاتجاه الطبيعي الذي أنشأ المسرح الحر في عام1887 في فرنسا وتطور هذا المسرح وطبقت شهرته الآفاق قدمه بأسلوب طبيعي على المسارح.

[2] - بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، تر أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: 1977، ص 42.

[3] - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 69.

[4] - شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، د.ت. ص 641.

الكشف تدريجيا عنه، وينتج الأفكار الفلسفية الكامنة في العرض عن طريق حركات الممثلين والميزانسين والتشكيلات البصرية لتشكيل الفضاء من خلال المعطيات البيئية وبعض الملحقات وأحيانا الإكسسوارات، وفي غمرة حماسته للطبيعية فقد علق (أنطوان) قطعا من اللحم الحقيقي في مشهد صمم لدكان جزار، ذلك لأنه مغرم بالحياة الطبيعية فكانت أفكاره تتجه لنقل الحياة بصورة مصغرة على خشبة المسرح وهذا ما سمي الصدق في الفن مؤكدا على الإيهام بالطبيعة من خلال البيئة التي شكلت فضاء العرض، وهذا مما يبدو منسجما مع الذائقة الجمالية للمتلقيين آنذاك، والذائقة قد تختلف من زمن إلى زمن بفعل الزمن والمحركات الخارجية لهذا فأن "أنطوان" كان معبرا أيما تعبير عن مجمل الحياة في حينه وفلسفته للجانب الفني. إن استخدام "أنطوان" لأفكاره الطبيعية التي أراد بها ان ينقل الواقع إلى المسرح حرفيا وبكل تفاصيله دون تغير أو تحوير أو إضافة جاء بهدف النقل الحرفي للطبيعة بكل تفاصيلها إلى المسرح. وهو كمخرج يعتقد أن «الحرص على الحركة وأدق التفاصيل في الأداء أو الايماءة والشغل المسرحي وقد عمل على تركيب تأثيرها. كان يصر على تدريب ممثليه كطاقم أداء موحد، ومال بإصرار إلى استخدام الأثاث الحقيقي بكل تفاصيله، كما حرص على أن تكون المهمات المسرحية الإكسسوارات حقيقية وهو بذلك برفض خداع الجمهور إذ يجب أن يكون كل ما رآه حقيقيا ومألوفا "[1]. إن ذلك الشعور الإيهامي يعزز وباستمرار من خلال الكيفية التي يعالج فيها الفضاء وقد تأكد ذلك عندما ألغى ظاهرة النجومية للبطل وسادت القاعدة الجماعية في العمل هذا بفضل تأثره (بالدوق) لأنه كان متأثرا بطريقة الإخراج العمل. كان مبدأ "أنطوان" هو تحقيق بعض التغيرات في المسرح وبالاتجاه الطبيعي وعلى هذا النهج استطاع ان يخرج المسرحيات توحي بجمالها الطبيعي يقول (أنطوان) « لتل وجدت من الضروري، ومن المفيد، أن أبدأ عملي بإبداع المنظر والبيئة، بصوف النظر عن الأحداث والحركات التي سيجري على خشبة المسرح، ذلك أن المكان هو الذي سيقرر حركة الشخصيات، وليست حركة الشخصيات هي التي ستقرر المكان"[2]، وهذا تأكيد منه على الجدار الرابع الذي يتخيله ثم بجسده على المسرح. وهذا يتضح بوضع الستارة الأمامية أي انه حدد المسرح لذا يؤكد على تحديد المكان وبعد ذلك يبدأ الحركات أو الأحداث أو الشخصيات وتعاملهم مع المنظر على خشبة مسرح خالتا فيها تكوينات تشكيلية داخل فضاء طبيعي.

وعلى وفق ما تقدم فأن (أنطوان) بوصفه إيهاميا من خلال الطبيعية التي يتخذها في المسرح والإجراءات والخطوات الصارمة بإلغاء النجومية فأن ذلك أثر على الشكل الفني للعرض فلم يعد هناك نجم

[1] – سعد اردش ، م س، ص 59.

[2] – م ن، ن ص.

بارز بقدر ما كان هناك لوحة فنية متحركة ولكل بطل حقه في هذا التكوين وبطبيعة الحال حقه في الميزانسين بوصف العرض جماعيا لا فوديا أن ذلك يعد متقدمة في زمانها.ولاحقا ظهرت اتجاهات أخراجيه مستندة على منهج (أنطوان) و(مينينجن) كما فعل ذلك في المراحل الأولى من مسيرته الفنية قبل ان ينتقل إلى الواقعية النفسية كما فعل قسطنطين ستانسلافسكي (1863 - 1938) فكانت الطبيعية الأرضية التي أنطلق منها في أنجاز طريقته في التمثيل. ومن أهم أعماله مسرحية (البيصرفيودور)، فقد زار (ستانسلافسكي) الأماكن التاريخية لنقل المعالم الحقيقية والتفاصيل التاريخية المهمة، وأصر على استعمال (الإكسسوارات) الحقيقية لها مما يدل على تمسكه بالاتجاه الطبيعي بحذافيره في نسخ الواقع نسخا فوتوغرافيا. وقد سار (ستانسلافسكي) على النهج ذاته كما في مسرحية (يوليوس قيصر) لمؤلفها (شكسبير) وفي تعامله مع (المنظر، الأزياء، الإكسسوارات المسرح، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية). فقد كان العرض عنده محاكاة الواقع، إذ كانت هذه العناصر تسري على أنساق منتظمة تتركب وتكون قيمة جمالية للعرض»[1] وان مسرحه ليس واقعيا فحسب وإنما هو في بحث مستمر عن التجريب، فأسلوب (ستانسلافسكي) يختلف من مسرحية إلى أخوى ومن مرحلة إلى مرحلة أخرى. أنه مخرج يبحث دوما عن الجديد ليشكل صورة تركيبة منسقة من قبل الممثلين وحركاتهم على خشبة المسرح. ليحقق في فضاء العرض أنساق العلاقة بين الممثل والسينوغرافيا واللغة البصرية ودلالاتها عبر صيرورة العرض المسرحي للمتلقي بتذوق عال. أن تأكيد (ستانسلافسكي) للسينوغرافيا ساعده على إنجاح عروضه، خصوصا المسرحيات التي تضافرت فيها على عناصر العرض تقنيا بمستويات عديدة. فعلى سبيل المثال مسرحية(حياة إنسان) لـ (أندرييف Andreyev) فقد جعل (ستانسلافسكي) خشبة العرض كلها مغطاة تمامنا بالمخمل الأسود واستخدم الحبل وبأشكال متعددة ليوحي إلى شبابيك وأبواب، مما يدلل اعتماده على الإكسسوارات وتصاميمها وترتيبها بأشكال مختلفة على خشبة المسرح، إذ أعطاها دورا بارزا في عروضه، مما حقق التكوين ألوانا مختلفة تختلف بحسب اختلاف وضعية المشهد والمنظر المطلوب للمشهد المسرحي. في هذا العرض ساد اللون الأسود على كل شيء كأن يكون المفردات المنظرية الموجود على المسرح أو الأزياء التي يرتديها الممثلون واستطاع إبراز جمالية هذا اللون بمزج حركتها مع الإضاءة وتنسيقها بألوان سحرية تعكس جمالية المشهد والتي كانت تختلف من مشهد إلى آخر. إذن استطاع في هذا العرض أن يكتشف مسارات جديدة في الفن"[2].

فقد أستخدم العناصر التي تساعده في التركيب الصوري على الخشبة، ومما جعله يشكل لوحة فنية

[1] – سعد اردش ، م س، ص 69.

[2] – جيمز رووز أفنز، المسرح التجريبي من ستانسلاقسكى إلى بيتر بروك، تر: أنعام نجم جابر، م س، ص ص 32 –33 .

مجسمة متضمنة كلا من أداء الممثلين والمناظر المسرحية و(الإكسسوارات) وتأكيده على اللون ودلالاته في هذا العرض ليخاطب المتلقي بصرياً ويحقق عملية الإيهام ويتضح كذلك إعطائه الأهمية للفضاء المسرحي وصفه عاملا جوهرياً في العرض المسرحي وجزءا مكملا للتركيب العام للمسرحية. فقد كان واقعيا وكان يعرف ما يريد ويعرف أن غرض الدراما هو تصوير الحياة كما هي، وأن غرض المنظر وتركيباته هو تصوير الخلفية"[1]. يختلف الفضاء المسرحي من مخرج إلى آخر ومن منهج إخراجي إلى آخر، ففي الوقت الذي شدد فيه المخرجون الإيهاميون واستخلصوا فضاء من خلال عناصر العرض، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود مخرجين آخرين هيأوا فضاء للعرض المسرحي بشروط غير إيهامية.

3-2 فضاء المسرح الملحمي:

أرفين بسكاتور (1893- 1966)[2]: إن اسلون بسكاتور في المسرح السياسي والوثائقي والذي اعتبر ملحميا كان يختلف عن أسلوب غيره لأنه كان يقدم عروضا بأسلوب سياسي تحريضي بعيدا عن إيهام المخرج لأنه كان يهدف إلى مخاطبة عقول المتلقيين واستخدم التقلبات الحديثة من التقاويم والوثائق والأفلام. وابتكر أساليب مسرحية لم يسبقه إليها مخرج آخر من قبل، فقد ادخل السينما والشوائح المصورة وكافة الابتكارات الميكانيكية الثقيلة التي تكون ذات إنتاج مكلف، بما في ذلك الفانوس السحري والعناوين الفرعية والوسائل والآلات الكهربائية. فقد استخدم كل هذه العناصر ليكون مسرحا ذات صورة متكاملة وفعالة وناطقة مرئيا ذات فلسفة سياسية وإصلاحية هدفها الوعي وسعادة المجتمع"[3]. إن انفتاح فضاء العرض ضمن رؤية

---

[1] -Dolmad John, The Art of play Production, N,Y, Harper & Brothers (Publishers), 1964, P.3O2.

[2]- بيسكاتور (Piscator) مخرج ألماني، مبتكر فكرة المسرح السياسي للطبقة العاملة. كان لاعتناق (بيسكاتور) الفكر الماركسي أثر كبير في اهتمامه بإنشاء مسرح يرتكز على القضايا العامة ويعالج المشاكل التي تعاني منها الطبقة العاملة، وتقديم الحلول التي يحتاجها المجتمع. إن المسرح لديه وسيلة تعليمية وإصلاحية، وإن هدفه ليس الاهتمام بالإنسان الفرد المنعزل ضحية الصراعات الداخلية التي تعاني منها الطبقات البرجوازية. إنما يريد من الطبقة العاملة أن تعرف وأن تسعى إلى كشف الحقائق، وانه يمارس هذه الرسالة من خلال المسرح.( ) ظل (بيسكاتور) سياسيا مناضلا يسعى إلى تحقيق الوعي وكشف الحقائق وإنقاذ شعبه ومجتمعه من المشاكل والحروب والعمل على مساواة طبقات الشعب عن طريق عروضه المسرحية التي أطلق عليها اسم المسرح الوثائقي، لما جاء به من وثائق وحقائق لينور المجتمع وينهض بأفكارهم إلى الثورة والتحريض ضد كل ما يعيق حقوقهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وكان دائما يرمي إلى خدمة الطبقة العاملة، وينادي بتضحية الفرد من أجل سعادة الجميع.

للمزيد من المعلومات ينظر: يحي البشتاوي، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي، دار الكندي للنشرو التوزيع، أربد، 2004، ص 11.

[3]- يحي البشتاوي، م. س، ص 15 .

(بسكاتور) كان انفتاحا على المستوى السياسي والجمالي والفكري، إذ انه أعاد تركيب فضاء التلقي بجعل المتلقي قريبا من العرض مدركا لما يدور أمامه، من خلال التقنيات التي استخدمها لأول مرة في مسار المسرح الحديث، وبالطريقة الحديثة التي وظف بها تلك التقنيات، وهي طريقة مهدت للمتلقي فضاء أوسع مما كان مألوفا في المسرح الإيهامي. وبذلك استطاع أن يقحم المتلقي في فضاء العرض، ووظف « التقدم التقني والعلمي الذي أدخلته الاكتشافات الجديدة على خشبة المسرح: الإضاءة الكهربائية، المسرح طولا وعرضا وعمقا"[1]. ففي إخراجه لمسرحية (راسبوتين) 1927 استطاع أن يطبق منهجه في الإخراج، إذ كان المنظر مكونا من بانوراما مصنوع من الخيش والتي كانت ترمز إلى العالم، فقد جعلها (بسكاتور) مركبة من عدة أقسام كي يستطيع أن يفتح كل قسم على قطاع مختلف من خشبة المسرح، أي قسمها على مناطق مختلفة من خشبة المسرح، وقد كانت موضوعات هذه الأفلام هي الأحداث الكبيرة، السياسية، العسكرية المرتبطة بفترة خدمة راسبوتين في بلاط رومانوف، لأنه أراد أن ووضح الخطوط التاريخية لقدر أوربا. وكذلك لم يهمل (بيسكاتور) من إدخال السينما في هذا العرض فقد وظف السينما في ثلاث وظائف:

- التعليم: توسيع دائرة الأحداث التي تنجري على خشبة المسرح بحيث تكون نتيجة منطقية لما كان يحدث في الماضي.

- التفسير: استفزاز الجماهير إلى ممارسة النقد والاتهام.

– المناخ الدرامي: إن ما يقدمه الفيلم هو في الواقع بديل لما لا يستطيع الممثلون تقديمه على خشبة المسرح لأنه في هذه الحالة سيكون مصطنعا وغير مقنع"[2].

إن أهداف (بيسكاتور) واضحة في العروض، فهو يخاطب المجتمع خطابا عقلانيا يحفز المتلقي إلى حالة تفكير دائمة بهدف التغيير والثورة، وهو يحقق هذا عن طريق التكوينات الحركية أو التقنيات الميكانيكية. فعن طريق إدخال السلايدات والشاشات ومختلف أنواع المرئيات الأخرى والفنون السينمائية استطاع ان يوظف تكوينات بصرية تخدم المشهد المسرحي وتعرض أحداث المسرحية عرضا حيا، تاركا تأثيرا مباشرا على المتلقي من الناحية العقلية، وهذا هو مبتغى المسرح في علاقته بالمجتمع حسب رأي "بيسكاتور"، لذا كان يستخدم الشرائح الزجاجية أو الأفلام لعرض الأحداث المعاصرة بعد ربطها بمراحل التأريخ السابقة، كل هذا من اجل جذب

[1] – سعد أردش، م س، ص 197.

[2] – م ن، ص 198.

انتباه المتلقي وشحذ حماسته ليدفع به إلى اتخاذ موقف ثوري فعال يدفعه إلى العمل من اجل تحقيق العدالة الاجتماعية. أن التوسع في فضاء العرض وانفتاحه والفكر الفلسفي الذي يعتمده بمحاولة إيقاظ المتلقي وكسر الإيهام ساهم بانفتاح الفضاء على الوسائطية .

ويأتي تلميذه ليطور من الملحمية التي صاغها ويضيف إليها التغريب ألا وهو برتولد بريخت 1898-1956"[1] فقد كان هدفه إزالة الجدار الرابع، وقد استخدم كل العناصر من أداء التمثيل والسينوغرافيا لكسر الإيهام والبناء الأوسطي. إن العمل الفني عند بريخت هو» عمل إنساني فني قبل كل شيء آخر، وقد فضل ألا يخضع للأصول الدرامية العامة للفن المسرحي لأنه يؤمن بأن لديه وسائل أخرى قد لا تخضع للوسائل المسرحية التقليدية لكنه يراها تتلاءم معه أكثر من الوصول إلى أهدافه فاخترع مسرحا جديدا يستخدم شكلا مسرحيا جديدا له وسائله الخاصة وأدواته التي تمكنه من تحقيق أهدافه"[2].

إن مسرح (برخت) يضع المتلقي يتصدر الحكم على الموقف الذي يراه في المسرح، وهذا يعني جعل المتلقي متيقظا وهنا تكمن عبقرية (بريخت) وأثره الكبير في تجديد المسرح وتغييره.

ومن الطرق التي كان يتخذها (بريخت) هي مشاركته الجمهور أثناء العرض ليكون على بينة مباشرة في نقدهم للعمل المسرحي وهذا يحقق تكامل العمل بالنسبة له"[3]، فقد كانت المسرحية عنده ناقصة حتى تعرض على الجمهور، وهنا تبدأ مرحلة أخرى من مراحل تكوينها، إذ كان (بريخت) يجلس في الصالة يستمع إلى التعليقات، فأما تعليقات متفرجي البرجوازية ونقادها فكان يعرض عنها وينصت جيدا إلى تعليقات جمهور البروليتاريا"[4].

إن اهتمامه بالمتلقي جعله يغير ويضيف ويحذف تبعا لما يسمع وما يرى من ردود أفعال الممثلين أثناء المشاهدة وبذلك يضع فضاء المتلقي كأساس في إعادة تركيب فضاء العرض، وبذلك فأنه جعل من عملية

[1] – ألماني الجنسية، كاتب مسرحي، شاعر، منظر، مخرج مسرحي فقد استطاع برخت أن يخلق نظرية فكرية متكاملة تغطي جميع أوجه العرض المسرحي سواء من ناحية النص أو التمثيل أو الديكور أو الأغاني والموسيقى، وتشرح طبيعة التجربة المسرحية ووظيفتها وعلاقتها بالنشاطات الأخرى. لهذا كان تأثير برخت عريضا وواسعا على المسرح. للمزيد من المعلومات ينظر : نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 198، ص96 .

[2] – محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت: د.ت، ص 120.

[3] – عدنان رشيد، مسرح برشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص 9.

[4] – جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، م س، ص ص 245- 246.

الفضاءين (العرض، والتلقي) في حالة اشتباك، والقصد منها إعادة رؤية الأشياء والمواقف من جديد ومن زوايا أخوى، إن وعي المتلقي يعد جوهريا في استكمال فضاء العرض وخاصة التقنيات التي استخدمها مستندا على التغريب والملحمية أساسا في مسرحه. على سبيل المثال في مسرحية (القاعدة والاستثناء) التي تعد من أهم المسرحيات التعليمية التي أخرجها، إذ أراد من الجمهور إبداء الحكم على القضية المطروحة في المسرح، كان يعطي للممثلين المجال ليرى حكمه على القضية المطروحة أثناء العرض المسرحي. ويقول «إننا بحاجة إلى مسرح قادر ليس فقط على إثارة أحاسيس وأفكار مسموح بها في مثل هذه العلاقات البشرية، وفي مثل هذه الظروف التاريخية، بل والذي يستخدم ويولد أفكارا وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية"[1]كان يستخدم المسرح كوسيلة ليوصل أفكاره للطبقة العاملة ليجعلهم يثورون ويحققون العدالة ويبحثون عن حقوقهم. ويعتبر (بريخت) "اصطلاح المسرح الملحمي اصطلاحا يعبر بصورة مبهمة وضيقة عن جوهر هذا المسرح وقد استبدل (بريخت) ذلك بتعبير المسرح الديالكتيك[2] Das Dialektische Theate يرتبط هذا الاسم في أفكارنا بالمسرح الملحمي لكن في كثير من أعماله مثل مسرحيات (غاليلو غاليلي، بونتلا وتابعه ماتي، الإنسان الطيب من ستشوان، الأم الشجاعة، دائرة الطباشير القوقازية) استطاع (بريخت) أن يجمع بين عناصر المسرح الملحمي وعناصر المسرح الأوسطي في تركيبة واحدة سماها في أخر حياته "المسرح الديالكتيك". إذن هنا فضاء من الإيهام واللاإيهام، فقد كان (بريخت) شاعرا ثائرا على الرغم من انتمائه للطبقة البرجوازية فاندفع يكتب بحماسة كبيرة مسرحيات تؤكد الأهداف الماركسية وتدعو إليها، فقد قامت هذه الأفكار « هدم الفكر السائد والدعوة إلى فكر جديد عن طريق مشاركة المتفرج مشاركة إيجابية في العرض المسرحي عن طريق إيقاظ وعيه النقدي بحيث يدرك ضرورة تغيير الواقع". كان يبحث دائما عن التغيير في المسرح خصوصا أن مسرحه كان يخاطب عقل المتلقي.

لقد أخذ (بريخت) المسرح الملحمي من أستاذه (بيسكاتور) فقد كان أرضية خصبة أسس عليها (بريخت) منهجه وزرع فيها أفكاره الجديدة. وسعى إلى عملية الكشف عن الصراعات والتناقضات الاجتماعية التي يراها

---

[1] – أحمد سخسوخ، برت بريخت، تقديم مدكور ثابت، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة 2006، ص 84.

[2] – المسرح الديالكتيكي: هو آخر شكل أو آخر نصور طرحه بريخت عن مفهومه المسرحي، إنه مسرح يجمع بين الشكل التقليدي والشكل الملحمي، وعنصر المتعة فيه ناتج عن فهمنا للواقع وقدرتنا على تغييره .ذلك إن الديالكتيك إنما هو علم قانون الحركة .

[3] – أحمد سخسوخ، برت بريشت، م س، ص 84.

[4] – نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص.16

[5] – عدنان رشيد، م س، ص 79.

في المجتمع باستخدام الديالكتيك الذي يفوز رأيا صائبا، وهو الرأي الثالث الذي ينهض على أنقاض رأيين مختلفين في التوصل إلى نتيجة مرضية. وهذه سمة الحياة التي عرفها الإنسان من الخليقة. لقد طالب (بريخت) المصمم بعدم الفخامة والتعقيد في تصميمه للمنظر حتى لا يجعل المتفرج يحس بأنه جالس في صالة عوض أو مسرح. وقد استخدم مصطلح (التغريب)* وهو تحرير خشبة المسرح والمتلقي من كل شيء ساحر أو إيهامي أو ينقل المتلقي إلى عالم عميق والقيام بإلغاء أسلوب تخدير المتلقي، لأنه يريد أن يكون المتلقي دوما متيقظا مفكرا وواعيا. فقد استخدم الإضاءة والموسيقى كأداة في عروضه وهي أحد عناصر العروض التي استدرج بها (بريخت) كأداة للتغريب. واستخدام اللوحات الإعلانية، الأقنعة، الأغاني، أفلام وثائقية، الرسوم الكارتونية أما المنظر فيكون ذا صفة دلالية، كان يستخدم الأقنعة ويدخل الأغاني في العروض ويلجأ إلى إدخال الأفلام الوثائقية في العرض. إذن يتضح من الآتي أن (بريخت) استخدم التغريب والملحمية كأداة للتركيب الصوري إذ يسهم مع عناصر العروض في تكوينات جمالية والفكرية العروض المسرحي مما يحقق فضاء ثريا بالمفاهيم والرموز وإشارات يطلب من المتلقي إيجاد حلول أثناء مشاهدة العرض. ومن العروض التي قدمها (بريخت) والتي استخدم فيها التغريب مسرحية (طبول الليل) 1921 حاول أن يجعل المتلقي يعتقد أنه حين جاء إلى المسرح، فقد جاء مشروطا بتبني اتجاهات مثالية لا علاقة لها بالحياة الواقعية، قام بتغطية الصالة جميعها باللافتات والإعلانات "طبتم مساء، أيها الرومانسيون"، وكذلك وضع قمرا صناعيا يتوهج في كل مرة يدخل فيها البطل إلى المسرح كي يجذب الاهتمام. هذا ما أراد أن يوضحه (بريخت) عن التغريب وباستخدامه عناصر عوض المسرحية الأخرى لينسق بينهما وبين الممثلين لينسج قطعة فنية مؤثرة ومهمة تثير المتلقي"[1].

3-3 فضاء مسرح الهواء الطلق OpenairTheater:

وهو فضاء العروض التي تقدم في الهواء الطلق سواء كان في الحدائق العامة، أم في الشارع، في الطبيعة، المقاهي ...الخ، حيث أن هذه العروض لا تنتسب إلى قاعدة معينة في عروضها للمسرحية، وإن

* – التغريب: وهو من أهم العناصر الذي يلجا إليها (برخت) في المسرح الملحمي ،إذ يقول برخت عن التغريب ((إن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية ، يعني قبل كل شيء أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، لا لإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها)). لهذا فان برخت يتناول نصوص التراث المسرحي بالتبديل والتغيير، حتى يخضعها لهذا العامل الجديد ،وفي العروض المسرحية الملحمية يلجا برخت إلى كثير من الوسائل لأحداث التغريب ومن أهمها :– شخصية الراوي الذي يفسر ما هو كائن وما يجب أن يكون، اليفط والشرائح الملونة، الأفلام السينمائية.

[1] – عدنان رشيد، م س، ص 79.

بدايات تاريخ المسرح بدأت من عروض هواء الطلق كما في العصر الأغوبش والعروض التي ضمنت أعمال عظماء المسرح الأغوبش أمثال (أسخيلوس، سوفوكلس، يرربيدس، أرستوفانيس) فقد كانت هذه "العروض تقدم أمام الجمهور أتباع دووتيسووس من بين الإغريق الذين توزعوا على السفوح المطلة على هذه المساحة من الأرض ليتمكنوا من مشاهدة العروض ذات الطابع الطقسي"[1]. في الوقت الحاضر نسمي هذا المسرح بتسمية (مسرح الهواء الطلق) حيث المتلقيين محيطين بمنصة العرض لمشاهدة العرض المسرحي.

ومن المخرجين المعاصرين "ماكس رانيهاردت" (8731 - 1943) والذي بدت رغبته كبيرة في استخدام أماكن واسعة لها القدرة على جمع شمل الممثلين والجمهور، فقد استفاد من أبنية الكنائس من جماليات خواصها المكانية التي تسمح له الجمع بين الممثلين والجمهور وكأنهم يؤدون طقوسا جماعية دينية أو اجتماعية. فقد كان يعطي لكل عوض مسرحي أسلوبه الخاص، فهو يعيد التنظير المكاني وفق متطلبات كل مسرحية، فقد كان يستعير بحرية كبيرة من تكنيك عروض السيرك، والمسرح الصيني والياباني، وكان هدفه أن يحور المسرح من ثقل الأدب وقيوده"[2]. لم يهمل (راينهارت) المسرحيات الإغريقية والمسرحيات الكلاسيكية الجديدة فهو أخذ من الماضي وأضاف من الزمن المعاصر لينتج عملا نا مذاق أصيل مميز من كل نواحيه. إن استخدامه أبنية الكنائس والتفاته إلى الجمهور وجعلهم كأنهم يؤدون طقوس دينية أو جماعية كل نلك جاء من أسلوبه الذي حاول الربط بين الماضي والحاضر لكي يبقى العمل أصيلا معاصرا يعكس بتطورات العصر. هذا إلى جانب أخرجه مسرحيات كبيرة في الهواء الطلق: (جيلمان Jedermann) أمام كاتدرائية سالزبورج، (دانتون Danton) لمؤلفها (رومان رولون Romain Rolland) و(أوديب ملكا) لمؤلفها (سوفوكلس)[3] ، فقد كان (راينهارت) يخرج المسرحيات الإغريقية ويعرضها في المسارح الهواء الطلق كي ينقل صورة العرض التي كانت تعرض في العصر الإغريقي. فمسرحية (أوديب ملكا) عرضها (رينهاردت) في الهواء الطلق، فقد أراد المخرج أن يخلق حيزا موحدا بين منصة التمثيل والجمهور، ففي عام 1910 أختار سيرك (شومان) في فيينا مكانا ليعرض فيه مسرحية (أوديب ملكا) فقد كان المكان يتسع إلى خمسة آلاف من المتلقين أما من ناحية كانت على أبسط ما يكون فكانت هناك واجهة قصر يوناني بدائي في مقدمتها أربعة أعمدة ضخمة ويتوسط هذا القصر باب أمام المنظر قاعدة مستطيلة، ولا يوجد ستارة، فاستطاع المخرج أن يعرض فنه ويجمع بين الزمنين يأخذ أصالة الموضوع

[1]– عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، م س، ص 191.

[2] – أوديت أصلان، م س، ص 515.

[3]– جميل نصيف التكريتي، قراءة' وتأملات في المسرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة، بغداد: 1985 ، ص 337.

القديم للمسرحية ويربطها بحداثة طوق الإخراج ليشكل عنده تكوين مزيجي من التاريخ والحداثة"[1].

في إخراجه د (جيدرمان Jedermann) في سالزبورج بالنمسا فقد أختار نصا من النصوص الدينية الذي يوجع تاريخه إلى القرون الوسطى وقدمها على المدرج الخارجي لكاتدرائية سالزبورج، إذ أستخدم جميع الشوارع المحيطة بالكنيسة، وأستخدم جميع الأدوات الخاصة بالطقوس الكنسية وقد لجأ (راينهارت) إلى استغلال كل الوسائل المسرحية، فكان العرض ساحرا وخلابا."[2]

أما المخرج البريطاني (بيتر بروك) فقد استطاع أن يخرج مسرحية (العاصفة) لمؤلفها (شكسبير) في الهواء الطلق إذ طبق في إخراج هذه المسرحية ما كان يحلم به دوما في فرقة شكسبير، وهو تحرير (شكسبير) من التقاليد المسرحية الكلاسيكية وجعله ينبجس بطبيعته الفنية لذلك كان لاختياره موقع العروض أهمية خاصة، فقد اختار (بروك) مكانا وعرا في ضواحي المدينة حيث وجود البقع الرملية محاطة من جهة بشجرة ومن جهة ببيوت أثرية متهدمة، ففي الهواء الطلق خلق (بروك) شخصيات عظيمة استطاعت ان تمثل وبأجمل ما يقدم في العروض حيث استطاع أن يخلق فضاء طبيعيا جميلا وان يستغل الشجرة الموجودة في المكان والبقع الرملية والبيوت المتهدمة الأثرية في تشكيل تكوينات أثرية جميلة ناطقة بالفن الكلاسيكي لكن بلغة حديثة غير اللغة التي كانت تعرض في زمن (شكسبير). وقد حقق المخرج غرضا جديدا ذو جماليات طبيعية غير مصنعة"[3].

كما أن هناك عروضا قدمت في الشارع و تعد من ضمن المسارح المفتوحة. وأن مسرح الشارع في التأريخ ليس هو أول شكل منطقي وزمني للمسرح بل هو في الحقيقة مسرح مواز منذ أمد طويل، ذات علاقة ديالكتيكية قريبة جدا. هو ليس مثل فنون العرض والكرنفال أو الأعياد والطقوس فما يتعلق بالفنون المسرحية، ولكنه يعد الأخرى مسرحا اكسر انفتاحا واقل التزاما بالتقنيات المألوفة وأكثر حميمية مع المتلقين، انه المسرح الذي يذهب عامدا وألا ينفطر مجيئه إليه"[4]، إذ تكون العروض فيه ذو فضاء خاص حيث يكون فيها المتلقي له طابع حيوي يختلف عن التلقي التقليدي، فالعرض الذي بجوي في الشارع كمكان مفتوح مقطع من الحياة اليومية لا يسعى بالضرورة إلى تحقيق الإيهام وإنما إلى مشاركة المتلقي، ففي مثل هذه المسارح تغيب خشبة

[1]- عبد الرحمن الدسوقي، م س ، ص 107.

[2]- سعد أردش، م س، ص 119.

[3]- عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين (العرض) ، ج2، دار الفارابي، بيروت: 2002، ص 45.

[4]- فابريتزيو كروتشاني، فضاء المسرح ، م س، ص 138.

المسرح ويعوض عنها مكان محدد أو مهيأ أو أن تكون مجود منصة ، أما بالنسبة إلى الديكور فانه يغيب في مسرح الشارع ليس كما في المسرح التقليدي الذي يكون فيه الديكور ذا دور مهم ، وبمعاني، يستخدمه المخرج كي **ي**كمل فيه أفكاره"[1]. ففي مسرح الشارع يختلف المتلقي لأنه يكون عبارة عن تجمع عشوائي. « إن مسرح الشارع ليس مجرد فن "مصعر" كالسيرك والمسرح المتجول، بل يزدهر هذا المسرح من حين إلى آخر ويبرز في تأريخ الثقافة المسرحية بل هو أحيانا يختلط – بطريقة سامية نوعا ما – بمسرح المدينة"[2]، وتنوعت تجارب مسرح الشارع وانتشرت في أوربا وأمريكا وفي العالم الثالث وقدمت عروضا كسوت فيها العروض المقدمة في المسارح التقليدية .

بحلول عام 1965 كانت شوارع نيويورك آخر ما وصلت إليه حركة المسرح التجريبي الذي أنتقل حرفيا إلى الشوارع والحدائق العامة والساحات والتي لاقت مجموعة من التغيرات التي طرأت عليها وخصوصا كان العوض في الهواء الطلق في ضوء النهار، وأن هذا المسرح نميز من ناحية الشكل وأسلوب التقديم، وخصوصا أن العروض في الشارع كانت تمثل جودة فنية وسياسية كبيرة. وقد تنوعت أشكال وأساليب العروض في الشارع حسب اختلاف أغراضها فقد كانت سياسية، دينية ،فنية مما شد انتباه المتفرجين في الشارع وجعلهم يتسارعون لمشاهدة العروض، إن كان العرض الأساسي من هذا المسرح هو القضاء على مفاهيم المسرح التقليدي التي كانت تفسر المسرح على أنه مكان داخلي مغلق ومحكوم بالنسبة للطبقات أيضا ، ففي هذا النوع من المسرحية يقوى الاتصال بين الجمهور والممثلين بحيث يصل إلى مرحلة يكون فيها الممثل جزءا من الجمهور والجمهور جزءا من الممثلين"[3] ومع منتصف الستينات من هذا القرن العشرين. تطور مسرح الشارع في ثلاثة أشكال هي:

الشكل الأول: الاتجاه العرقي أو مسرح الطبقة العاملة الذي كان يؤدى في الخلاء وتعاد صياغته بحيث يلائم البيئة المادية والظروف السياسية التي يمر فيها المجتمع في فترة الستينات ومن تلك المسرحيات التي تعبر عن المسرح السياسي المفتوح مسرحية (جون بون Prolet Buehen) ولقد تم إعادة الروح لتلك النوعية من المسرح عن طريق بعض الناس مثل (ماركيتاكمبرل) عندما كان الوقت مناسبا. المتحركة هناك أيضا (باتريشيا رينولدز)، إلا أن هذه الشكل ليس لها أي دافع سياسي ولكنها مختلفة في المبدأ والهدف من العرض.

---

[1]– جيمس ميردوند، تر محمد السيد،ط٢، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة :1987 ، ص ص 147– 148.

[2]– عبد الرحمن الدسوقي، م س، ص ص 27– 28.

[3]– جيمز روز إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك. تر : إنعام نجم جابر، م س ، ص178.

الشكل الثاني: فهو عبارة عن أنواع متغيرة من المسرح الكلاسيكي التقليدي اختلفت في إخراجها ولكن صبت جميعها في المسرح الكلاسيكي التي خرجت إلى الهواء الطلق عن طريق بعض الأفراد مثل (جوزيف باب) وفرقته.

الشكل الثالث: هذا الشكل يرتبط بموضوع الثقافة المضادة ومن روادها(بيتر شومان)[1] وهو الذي أسس فرقة مسرح الخبز والدمى، « قد فسرها تفسيرا حرفيا، إن عبارة (مسرح الدمى) تعني حالة الدمى التي تحرك بالأسلاك، الدمى التي ننحرك بالقفافيز أو الدمى التي تتحرك بالقضبان، إلا أن الدمى ليست سوى جزء من شكل المسرح الكلي الذي خلقه (شومان) في (محطات الصليب) توجد سلسلة من نماذج البيوت، مصانع، المستشفيات الكنائس، الأغنام، الأبقار، الخنازير والناس كل هذه تخلق صورة من صور الحضارة"[2] وكانت الفرقة التي أسسها تخرج إلى الشوارع نيويورك مواكبها ومسيراتها من الدمى العملاقة والمسرحيات القصيرة في مواضيع معاصرة، كانت أغلبها عروضا جماهيرية يلتحم فيها العرض بالمتلقي. يقول (شومان) أن المسرح شيء مختلف أنه أشبه بالخبز والدمى – إنه ضروري. أن المسرح شكل من أشكال الدين حيث أراد أن يجمع بين الدين والمسرح وجاء بالخبز تعبيرا إنسانيا بربط المجتمع على المحبة والتعاطف. « وتأكيدا لاهتماماته الأخلاقية والسياسية يؤمن شومان بوجود رؤية دينية وشاعرية وهذا شيء نادر في عالم المسرح التجريبي نفسه تختار البعث والخلاص رموزا رئيسيا لها. يوزع (شومان) دوما في أثناء العرض أو بعده الخبز الذي يصنعه بيده لأنه يقول ببساطة نريد آن نكون قادرين على إطعام الناس، أنهم ينجزون عرضا على وفق فضاء معين – الفضاء الذي يحدث أن يكونوا فيه. وان الفضاء الوحيد الذي رفضه دائما هو فضاء المسرح التقليدي". كان لـ(لبيتر شومان) فلسفة خاصة في تقديم عروض مسرحياته في الشارع وخصوصا عندما يوزع الخبز على المتلقين وهو تأكيد على مبدأ أن المسرح والفن أساسيان في الحياة كما إن الخبز الذي يعد من الضروريات الأولية للحياة. وقد كان (بيتر شومان) من معارضي المسرح التقليدي. ومن أهم الفرق التي استندت إلى صيغة مسرح الشارع « فرقة خبز ودمى Bread and Puppet ، وفرقة سان فرانسيسكو الإيمائية (Troup SanFransisco mime) في أمريكا، وفرقة السيرك السحري (Magic Circus) في فرنسا، وعروض الايطالي أوجينيو بارب (E.Barba) التجريبية في الشوارع والمساحات".

3-4 المسرح الإنشائي Constructive Theater:

[1]- جيمز روز إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، م س، ص 179.

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب، م س، ص 269.

ويسمّى "البنائية" وهو اتجاه في السينوغرافيا ظهر في العشرينات من القرن المنصرم بتأثير من الفن التشكيلي والمعمار، دخل المسرح على يد المخرج (مايرهولد V . Meyerhold) (1874 - 1940)، ويتضمن هذا المسرح نوعا من العروض تعتمد على استخدام الآلات والدعائم والحديد ليعبر عن المنظر المطلوب. وتندرج البنائية ضمن تيارات التجريب في المسرح، لكنها انحصرت في الإخراج والمنظر. فهي أسلوب في التعامل مع الخشبة والفضاء المسرحي الذي يشكل عليها من خلال استخدام المصاطب والأدراج المتحركة والحبال والعجلات بدلا من الإكسسوارات والأثاث والمناظر المرسومة، وهذا ما اصطلح على تسميته المنظر المؤسلب أو الشرطي"[1]. لم تقتصر البنائية على الديكور فحسب وإنما شملت أداء الممثل أيضا، لأنه يعده جزءا من العرض أو التركيب البنائي على خشبة المسرح، بما أن الممثل يساهم في خلق التشكيلات الجماعية باعتبارها جزء من مكونات المنظر في العروض البنائية، وذلك يتوقف على الحركة وأداء الممثل المنسجم مع الآلة. هنا يتضح أن أسلوب الآلة لم يطبق على المنظر المسرحي الموجود في العروض فحسب. و إنما جعل الشخصيات المسرحية تدخل في هذا الأسلوب البنائي وتؤثر في حركته"[2].

إن فضاء البنائية يشمل وبالدرجة الأساسية أسلوب الإخراج والديكور وأداء الممثل. والديكور البنائي «أسلوب في تصميم الديكور المسرحي ابتدعه (مايرهولد) ويهدف من خلاله إلى معارضة الأسلوب الواقعي والطبيعي عن طريق تكوين ديكور مسرحي يتكون من مصاطب، حيل آلية، وأشكال وأحجام منظرية مختلفة لبناء منظر عام شبه تجريدي .ويتضح هذا المنحى شبه التجريدي في الطريق إلى التمثل بها أشكال السيارات والمنازل فوق المسرح إذ تتحول إلى تخطيطات من عيدان الخشب أو الحديد، وتلخص الأشجار في عواميد بسيطة يخرج منها فرع أو فرعان، وقد تمثل السلالم جبلا صعد عليه الممثلون"[3]. وإن استخدام هذه الأشكال التركيبية التي ترمز إلى إشارات يريد المخرج بها أن يعبر عن فكرته، لكن بهذه الطريقة الخشنة، فبدلا من أن يستخدم المخرج ديكورا مكونا من أثاث أو مواد منزلية أو غير ذلك يستخدم المواد الصلبة التي تشبه الإنشاءات بمراحلها المختلفة أو قبل إنجازها وبدمجه مع فكرته وحركة الممثل لينسج عملا مسرحيا بشكل يعارض الديكور التقليدي أو الواقعي. ان (مايرهولد) عمل على تحقيق المسرح الرمزي في روسيا وبأفكاره أسس انجازات في مجال السينوغرافيا والفضاء الذي حوله من فضاء مسطح "آلي" فضاء غني بالممثل الجيد

[1] – ماري إلياس و حنان قصاب حسن، م س، ص 105.

[2] – م ن، ص 10.

[3] – كريستوفر أينز، المسرح الطليعي، م س، ص 172 .

والرموز البنائية والتشكيلات التكوينة الأخرى.

فقد فضل (مايرهولد) ابتكار طابع تجريدي جديد قائم على أسلوب بنائي"، وقد أسس (مايرهولد) من خلال منهجه (البيوميكانيك) ما أسماه ممثل المستقبل بعلاقته بالبنائية وذلك باستخدامه مصادر المتنوعة لإغناء منهجه مثل الجمناستيك، السيرك ...الخ. هذا المنهج يمتلك الآلية للوصول إلى شعرية الأداء وتطوير القدرات الإبداعية المتنوعة للممثل. إن ما جاء به من تيار البنائية التي كانت معارضة للمذهب الطبيعي عكست صورة الإنسان في عصر الآلة، إذ أراد أن يوحي بالتشابه بين الآلة والإنسان بل يعد هذا الإنسان أحياناً إلى حد ما مجرد آلة ،فقد كانت الخشبة المسرحية في هذا التيار عبارة عن تصاميم هندسية وديكورات مكونة من حديد و خشب بشكل ديناميكي يشير إلى المجتمع الصناعي، ولم يكتف (مايرهولد) بالتغير في اتجاه الديكور وحسب إنما امتد إلى أبعد من ذلك وهو جسد الممثل الذي حوله عن طريق (البايوميكانيك) يشبه جسد ديناميكي متفاعل مع عناصر البنائية على خشبة المسرح، فقد خلق آلية بين مغردات الديكور والممثل ويمد بينهم جسر موصل كي يكون تركيبات صناعية وآلية تمثل صور الحياة وتعبر عن أفكار المخرج، وقد استفاد من المدرجات والسلالم والمصاطب الموجودة على المنصة والتشكيلات الآلية وحركات الممثلين كلها في صورة واحدة هي تكوين جمالي للتركيب العام للعوض المسرحي"[1] وكان يعد الممثل جزءا مهماً من التركيب العام للصورة المسرحية، لأنه عندما يناسق الممثل مع الديكور الآلي فهذه العلاقة تنسج البنائية التي نادى فيها (مايرهولد)، إذ أعطى للممثل دورًا كبيرا في العروض والديكور الذي اختاره ليساعد الممثل على الحركة والأداء. «هدف مايرهولد هو تمرده ضد المسرح الطبيعي نحو استكشافات جديدة عن وسائل أكثر بساطة وتنوعاً للتعبير عن المضامين"[2].

فقد اعتقد (مايرهولد) أن الديكور البنائي وممثل البايوميكانيك هما أبسط أسلوب للتعبير عن أفكاره واتجاهاته الجديدة التي عارض بها المسرح الطبيعي. إن التغيير الذي جاء به (ميرهولد) يتمثل في إدراكه مبكرا أن "الديكور المسرحي السائد لم يعد صالحا للظرف الراهن. لذا نجده يضع نسقاً جديدا من الميزانسينات يتناسب والتحول الجذري لمسرحه على مختلف الأصعدة .إن العديد من الطرق توزيع الممثلين يتماثل مع ما يشبه اللوحة الفنية فذوق مايرهولد الرفيع ساعد في ابتكاره أسلوب جديد لتوزيع الممثلين اعتمادا على التقاليد

[1] – شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية، والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 372.

[2] – فاضل الجاف، فيزياء الجسد، م س، ص 136.

العريقة لمصممي السينوغرافيا العظام"[1]. كان هدفه ابتكار أسلوب جديد يربط العناصر الموجودة على خشبة المسرح وأداء الممثلين يجمع في التكوين أشبه باللوحة الفنية البنائية، فالعرض بوصفه نصًا ورؤية وتشكيلا وتكويناً وتصميماً، هو ما يقصد به اللغة البصرية والجانب المادي المتحرّك والثابت على خشبة المسرح بطابع بنائي متماسك. أتاحت البنائية لـ (مايرهولد) فرصة تحويل عملية الميزانسين إلى لغة مسرحية فعالة وقوية تعبر عن أفكاره وعن الخطة الإخراجية التي ينفذها باكتشاف معطيات البنائية المسرحية، فقد ساعدت البنائية لـ(مايرهولد) على تطبيق مبادئ المونتاج في تقطيع المشاهد وتوزيعها على مختلف المستويات المتوفرة في الهيكل البنائي للسينوغرافيا فكانت المشاهد توزع على مختلف السطوح ومناطق التمثيل المتاحة والسلالم والدوائر المتحركة مما يساعد الممثل على تطويع جسده بما يتلاءم معطيات الديكور والفضاء البنائي"[2].

وإن البنائية في المسرح تشد انتباه المتلقي نحو أداء الممثل ليتمكن من إسهام الصورة المسرحية، ولقد اتصفت التركيبات بقدرتها على تكوين الأشكال والتشكيلات الفنية والصور، وأن الطابع البنائي يساعد الممثل على الحركة أكثر في المسرح اللامحدود". ولن يهمل عنصر الإضاءة وكيفية التعامل معها في مسرحه البنائي رغم تركيباته الخشنة على خشبة المسرح إلا أنه لم يستغن عنها. كان اكتشاف (مايرهولد) "مبدأ الإضاءة مهما للغائبة، وهو من أوائل الذين استفادوا من خصوصيته بشكل فعلي، وذلك بتوظيف الضوء كعنصر من عناصر التكوين المسرحي في خلق ميزانسينات جذابة، بعد أن شاعت النظريات في الضوء خصوصا نظريات السويسري أدولف أبيا"، وتتبع الأزياء في البنائية أسلوب خاص لا يراعي شروط الواقعية في اختيار وتصميم الأزياء. وفي مرحلة ما بعد الثورة كانت البنائية من أهم منجزات المسرح الروسي، وقد تحقق هذا التمحل من الفن خصوصا في مسرحية (السمح ذو القرنين) لـ (كروميلينكا) وأصبح هناك سلك عمل متعاون بين (ميرهولد) والمصممة (لوبوفبوبوفا)، إذ يؤكد (نيكولاي رودنيتسكي) بأن تصميمها لمناظر المسرحية وتنفيذها كان حاسما وكان بشكل جديد و مبتكرا في تصميم المسرح، فالمهندس والمركب حل محل واضع الديكور فلن تعد هناك الحاجة إلى مصمم الديكور بالمعنى التقليدي. أما بالنسبة إلى الأزياء فهي العنصر الآخر الذي لن يحتاجوا فيه إلى مصمم الأزياء وإنما قاموا بتلك الوظيفة وكان الممثلون يرتدون الأزياء المشابهة الموحدة"[3].

---

[1]- فاضل الجاف، فيزياء الجسد، م س، ص 140.

[2] - م ن، ص 141.

[3] - نفسه، ن ص.

[3]- فاضل الجاف، فيزياء الجسد، م س، ص142.

ومن المخرجين الذين اتخذوا أسلوب البنائية أيضا (ألكسندر تاييروف) A. Tairov (1885 – 1950). إن فكرة (تايروف) كانت في مزج الفنون بطريقة مختلفة لكي يوطد الاتصال بالمتلقي لذا لجأ إلى ابتكارات حديثة تساير العصر ويستعين بها في العروض ومن العروض التي تقدم بها مسرحية للكاتب الإنكليزي (جيلبرت كيت شيسيرون J. Chesterton)"[1].

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 105.

رابعا: جمالية الصورة في العرض المسرحي.

1- الصورة في العرض المسرحي:

1-1- مفهوم الصورة:

يستعصي تحديد مفهوم الصورة على التحديد. فهو يختلف باختلاف الزاوية التي يتم تعريفه من خلالها سواء أكانت لغوية أم اصطلاحية أم تاريخية، كما يختلف بحسب السياق التي يتم تناوله في إطارها، فالصورة "مجال تلتقي فيه اللغة والجسم والنفسي والعضوي والذهني، إنها تقع في الفاصل والرابط بين المرئي واللامرئي، وبين المعقول والمحسوس، ولعل التذبذبات الدلالية هي ما يجعل مستعمليها يتعاملون معها بصيغ كثيرة من الحصر الاعتباطي فصد بناء خطابهم"[1].

يرتبط معنى الصورة في اللغة العربية بالخيال والوهم، فقد جاء في لسان العرب: وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل ولعل هذا المعنى الأخير للصورة هو الذي أدى إلى تنامي هذه النظرة الازدراءية للصورة في الثقافة الإسلامية وربطتها بعبادة الأوثان"[2]. كما يلاحظ أن مفهوم الصورة في الثقافة العربية يرتبط بالمعنى الداخلي أي بالصورة الذهنية أكثر مما يرتبط بتجليات هذه الصورة في الوسائط الخارجية، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى تأثر هذه الثقافة بالتراث الشعري (اللفظي) القائم على الخيال وإثارة الخيلة.

أما في الثقافة الغربية فينقسم مصطلح الصورة إلى فرعين متباعدين هما: Icon (في اليونان) والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة، Image الترجمة الانجليزية) حيث يرتبط الأول بالمقدس ومنه اشتقت الأيقونة وبتحريم الصور ويعانق الثاني كل ما تحفل به الصور المبثوثة عبر شاشات التليفزيون والسينما والإعلان"[3].

ولا يمكن الجزم بأن الثقافة الأوربية- خلاقا للثقافة العربية- تهتم بالصورة الخارجية أكثر من الصورة الداخلية. فنجد منقرا فرنسيا معاصرا متخصصا في مجال الوسائطية بعامة وفي الصورة بوجه خاص مثل ريجيس دوبري Regis Debray لا تعني الصورة بالنسبة له تلك الصورة المجسدة أو الحائطية أو المنقوشة على الصخر

---

[1] - فريد الزاهي، الجسد والصورة و المقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1999، ص 27.

[2]- عبد الحميد شاكر، عصر الصورة ، السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005، ص 18.

[3] - خالد البغدادي، اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة 2007، ص 144.

أو الجلد أو القماش فقط، بل هي تعني له أيضا تلك التمثلات الذهنية التي تكونت عند الإنسان قبل ثلاثين ألف سنة من ميلاد المسيح"[1].

فالصورة الذهنية ذات صبغة إنسانية لا تقتصر على جنس من دون آخر من البشر. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ثمة تداخل بين هذين النوعين من الصور: الخارجية والداخلية لا يمكن إغفاله فالصور الخارجية، صور الفيديو والسينما والفوتوغرافيا والتشكيل والكمبيوتر والتليفزيون...إلخ، ليست صورا موجودة ما لم يدركها الإنسان ويتفاعل معها ويتأثر بها سلبا وإيجاب[2]. أي أنه يمكن القول إن ثمة علاقة جدلية بين الصور الداخلية والصور الخارجية، فإدراك الصور الخارجية هو الذي يمكن المشاهد من استعادة زمن الصورة وذاكرة المشهد، كما أن تكوين الصور الداخلية وتشكيلها هو أساس وجود الصور الخارجية باعتبارها تجسيدا ماديا لها، ولا يقف الأمر عند حد تقسيم الصور إلى داخلية وخارجية بل يمضي البعض إلى شوط أبعد عندما يجعل من الصورة كيانا واحدا برزخيا، ذا تخوم غير واضحة و هذا الموقع البرزخي هو الذي يجعل من الصورة غير ذات علاقة لا مع الوجود ولا مع اللاوجود، إنها الصيغة الخصوصية لتمظهر الوجود من حيث عدم مثوله. فالصورة تربط بين الحضور والغياب، بل إنها تجعلنا حاضرين إزاء الغياب"[3]. والحقيقة أن خول الصورة الداخلية إلى صورة خارجية لابد من أن يتوسطه الواقع، غير أن علاقة الصورة بالواقع قد مرت بعدة مراحل يلخصها جان بودريار فيلسوف ما بعد الحداثة في أربع[4]:

- انعكاس لواقع أساسي.
- حجب للواقع وإفساد له.
- حجب لغياب الواقع.
- فقدان الصلة بأي واقع على الإطلاق.

ويلاحظ أن الصورة قد ارتبطت بالواقع في المرحلة الأولى، واستقلت بنفسها، منفصلة عن الواقع، في المرحلة الأخيرة، وهنا يمكن القول إن ليس ثمة ثقافة تركز على الصورة الداخلية وأخرى تركز على الصورة

[1] – سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، دط،2004، ص6.

[2] – شاكر عبد الحميد، م س، ص 9.

[3] – فريد الزاهي، م س، ص 22.

[4] – خالد البغدادي، م س، ص 104.

الخارجية بقدر ما يمكن القول ليس ثمة عصر تسود فيه الصورة الداخلية وعصر آخر تسود فيه الصورة الخارجية، ومن الملاحظ أن العصور الأقدم تسود فيها الصورة الداخلية بينما تسود الصورة الخارجية العصور الأحدث. ولعل السبب يرجع إلى أن حجم إنتاج الصورة يرتبط بالتقدم الآلي والتقني، الأمر الذي يجعل تحويل الصورة الداخلية إلى صورة خارجية أيسر، ومن ثم يتقلص حجم الخيال الذهني ليفسح المجال لطغيان الخيال المتجسد واقعيا عبر الوسائط المختلفة. إن كل ما يحيط بنا وسائط ووسائل تحيل إلى الواقع لا الواقع نفسه، حتى أصبحنا نعيش في نمط إحالي من الوجود Referential إن الإنسان المعاصر قد رضي بان يستعيض بالنسخة عن الأصل وبما يحاكي الواقع عن الواقع الحقيقي[1]. وهو ما عبر عنه بودريار بأن الصورة أصبحت واقعا ثانيا أكثر واقعية من الواقع الحقيقي، أو واقعا فائقا Hyperreality.

والصورة بهذا المعنى لا تحيل إلا إلى نفسها، فهي "لا تعبر عن شيء ما، ولا تعني شيئا ما غير نفسها، ولا تخيل إلا إلى موادها وألوانها وأبعادها"[2]. وبالرغم من أن هذا المعنى للصورة إنما يأتي-غالبا- في سياق الحديث عن إقصاء سلطان الفكرة أو الواقع اللذين تعبر عنهما الصورة، إلا أن النظرة المدققة لا يمكن أن تغفل ذلك السحر الغامض وتلك القوة الذاتية المتضمنة في الصورة، فللصورة أنماط للوجود وأنماط للتدليل، وتكمن قوة الصورة وجوهرها في قدرتها على إظهار شيء ما للنظر (أي للوجود)، و الصورة بهذا المعنى كشف للكائن ولحريته من خلال التصوير"[3]. كما تعد الصورة من جهة أخرى بنية دلالية مغلقة تنطوي على تنظيم خاص للوحدات المكونة لها، والصورة في هذه الحالة تمثل نصا بصريا ذا طبيعة خاصة تميزه عن النص اللغوي، الذي يعتمد في إنتاج مضامينة على البنية المسبقة للّغة. فما يشكل نص الصورة هو قدرة مجموعة من الأشياء المثبتة في إطار على الإحالة إلى كون منسجم التركيب والدلالة"[4] علامة عير لغوية أو Trans-linguistic، ومن هذا المنطلق نشأت النظرية التي تدعي أن الصورة في ماهيتها تخل محل الشيء"[5] وإذا كان لنا من كلمة يمكن قولها في هذا الصدد فهي أن فكرة اعتباطية العلامة لا يمكن أن تؤخذ على إطلاقها، فثمة ظواهر استثنائية في اللفات المنطوقة- خاصة اللغة العربية- لا ينبغي إغفالها تتوافر فيها علاقة ما بين الكلمة والشيء المادي الذي

[1] – اشرف منصور، صنمية الصورة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، العدد 12، 2002، ص 228.

[2] – محمد العبد، الصورة والثقافة والاتصال ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد 62،2003، ص133.

[3] – فريد الزاهي، م س، ص 32.

[4] – سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الاشهارية، المغرب: افريقيا الشرق، 2006 ، ص 3.

[5] – سيزا فاسم، القارئ والنص: العلامة والدلالة، (القاهرة: الجلس الأعلى للثقافة، سنة 2002ماً، ص 209.

تعبر عنه هذه الكلمة. فهناك كلمات في اللغة العربة مثل "مقعد" و''مرآة'' و"مكواة'' و"منفضة" كلها وإن كانت لا تحمل شيئا من صورة الشيء المادية التي تشير إليه إلا أنها تحمل شيئا من معنى (ماهية) هذا الشيء، وهو المعنى الوظيفي. وبهذا الاعتبار لا يمكن أن تخل أية كلمة محل أخرى على نحو اعتباطي من دون توافر رابطة ما بالمضمون الواقعي لهذه الكلمة. ويتضح هذا أكثر في كلمات لا لخمل مجرد المعنى الوظيفي وإنما معان شديدة الالتصاق بماهية الشيء الواقعي مثل كلمة ذباب على سبيل المثال، وهي الكلمة التي تعني أنها تشير إلى شيء كلما ذُب (أي ضُرب) «آب» (أي عاد)٠ فالمعنى هنا ليس وظيفيا وإنما يعبر عن خاصية أساسية في سلوك الذباب، والسبب- فيما نرى- يرجع في الغالب إلى أن تسمية الأشياء برغم كونها تواضعية إلا أن هذا التواضع لا يأتي من فراغ، وإنما يتحكم فيه الكثير من الظروف التاريخية والبيئية مثل الثقافة الخلية والعرف الاجتماعي.

1-2 مرجعيات الصورة في المسرح:

رغم أن مسرح الصورة ينحدر من مسرح الدراما، إلا أن أصوله العميقة تكمن في أصلين غير دراميين، بالمعنى المسرحي، ساهم كل منها بدور معين في تكوين الصورة في العرض. فالشعر الأصل الأول للمسرح، في جانبه الصوري اللغوي بالكثير من الأغوار والخامات التي يمكن أن الصورة في المسرح، أما الفن التشكيلي فهو الأصل الثاني للصورة. وإذا تأملنا في هذين الأصلين أمكننا الاستعانة بـ"غادمير"

1-2-1 المرجع الشّعري:

منذ القصائد السومرية الأولى التي تعتمد على تكرار الصورة (الذي كان هو إيقاعها الرئيسي) وعبورا إلى قصائد الهايكو اليابانية وانتهاء بقصائد الصورة وغيرها تتأكد علاقة الرسم بالشعر وتتجلى يوما بعد آخر أهمية الصورة في الشعر. فبالرغم من أن مصطلحات كاللغة والمخيلة والإيقاع والرمز والأسلوب والثيمة ما زالت تعيد مناقشة ضرورة الشعر وغايته إلا أن الصورة تشكل القاسم المشترك لها جميعا.

كان أرسطو يقول إن الصورة (علامة العبقرية) عند الكاتب وكان ملارميه يعتبرها (القوة المطلقة) في النص الشعري، وقارن أندريه بريتون بعض الصور بـ(الزلزال). وقال أزرا باوند ذات مرة (أنه لمن الأفضل للكاتب أن ينتج صورة واحدة طيلة حياته من أن نخلف الكثير من المجلدات الضخمة). لقد كتب ليوناردو دافنشي (الشعر رسم يُرى ولا يُسمع والرسم شعر يسمع ولا يُرى) وهذه المعادلة كانت صالحة قبل دافنشي للبحث عن فن يُرى ويسمع فكانت الدراما، فهي تحديدا في مسموع ومرئي نفذتها الصورة بالكلمة من ناحية الشعر

والصورة بالتشكيل من ناحية الرسم، لا حاجة بنا مطلقا للتأكيد على العلاقة بين الدراما والشعر في مراحل نشوء الدراما، "فاللغة الشعرية عبر ما تتمتع به من شمولية عقلية تقدم أشياء تظل مفتوحة أهام اعتباطية الخيال. والفن التشكيلي هو الذي يعمل على تثبيت هذه الأنماط وخلقها، ومن ثم فهو يؤدي الآن الوظيفة نفسها التي ضمها التراث الديني والشعر من قبل"[1]، لكتنا نقول إذا كان الصرع هو الذي أعطى للشعر نموا دراميا فإن الصورة شكلته وأعطته شيئا آخر يمشي مع الصراع، ذلك هو تراتب الصورة وتلازمها مع المضمون الدرامي والصراع "إن سائر الأشكال ماثلة في المكان كالرسم أو التصوير أو في الزمن كالموسيقى والشعر، وهكذا فالربط بين عناصر الزمان والمكان يسمح بعدد غير محدود من التغيرات البنيوية بين الوحدة المكانية في التنوع الإيقاعي من جهة، وبين وحدة وتيرة السرعة والنغمة في تغييرات مرئية في أوسع تنوعاتها من جهة أخرى"[2]. إن اتحاد عنصري، الزمان والمكان، وبلغة فلسفية، السكون والحركة، هو جوهر العمل الدرامي وهو بنيته، فإذا ما عرفنا أن الشعر والرسم يبنى هذا الجوهر فنلاحظ أن هذا الجوهر في أساسه صوريٌ لأنه منهما (الشعر والرسم) عنصر الصورة. يرى فرانكلين روجرز (أن الاستعارة هي أداة الشاعر التي تتجاوب مع خط الرسام، وأن لها أصولا في الغموض الذي يفضل على التشبيه، وني الإدراك الحي الذي يصور أعناقا كائنة مختلفة تعيد نفسها للاندماج. وقد صرح والاس ستفينز (أن تفرعات التشابه تمده بالشيء وأنها تبيح اندماج الشيء المتعدد داخل الواحد. والشعر عندما يخلق صورا متميزة من حيث الشكل والوظيفة ولذلك يثنى غادامير على الشعري لأنه يساعد الفن التشكيلي على خلق الأنماط ويتجاوز الوعي الموحد ويقدم من خلال الكونية المعقولية ما يظل مفتوحا على التخيل.

ويبدو أن تيار الاهتمام المتصاعد بالصورة كأساس للشعر وصل ذروته عند أزرا باوند في مطلع هذا القرن مع المدرسة التي صار أساسها الشعر جذرا لفن جديد يجمع الفنون الأخرى وهذا ما أسماه بالدرامية، "إن باوند يضع نفسه في محيط الفنون الجميلة، في المفترق بين الأدب التمثيلي المتنامي الأثر، والفنون التشكيلية المتطورة بازدياد"[3]، وبذلك يكون أزرا باوند قد حاول صناعة أدب تميلي تصويري، وهذا يعني لقاء ظافرا بين الشاعر والمسرحي والرّسام.

[1]– غادمير، هانز جورج، الحقيقة والمنهج، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بيروت، ط1، 2007، ص 223.

[2]- أسلن، مارتن، تشريح الدراما. ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1978، ص49.

[3] – م ن، ص 173.

لقد حدد باوند الموقف الدرامي (على أنه اعتراف بفن خالص بغية الوصول إلى شيء ما لا نتطبع الحصول عليه في أي فن آخر، إن في أي فن كما يدعى صبغة أساسية وهي من لمكونات الرئيسية التي تشرك مع المكونات الأخرى، ففي صدد الشكل واللون تطّلع إلى فن الرسم، أما بالنسبة إلى الشكل فيبغي أن يكون ذا أبعاد ثلاثة قياسا على النحت، في حين يكون محضا فينبغي أن يتعلق بالموسيقى، أما الصورة فمردها الشّعر.

1-2-2 المرجع التشكيلي :

تكاد عين الإنسان تشكل أعلى جهاز وظيفي في رفعته، فهي مرآة الداخل والخارج منا، تلتقي فيها صور الخارج وصور الأعماق، والصورة التي تشكلها العين عن الأشياء هي الإحساس العميق بالحياة ومتعتها أعلى المتع وأرفعها.. كان القديس أوغسطين يسميها "لذة العينين الكبرى" وهكذا يرى ألكسندر ليون أن "العين ليست جهارا رخيصا ملئا للاستقبال: بل هي أداة تشكيل. البصر قوة تسقط إلى الخارج من مركز الإنسان. وإذا لم تبد لنا كذلك فإن علينا إلا أن نسال ضريرا. أو أن نغمض عيوننا. هل الرغبة في فتحها تشبه الرغبة في إدخال النور؟ أليست تشبه أكثر من ذلك، الرغبة في الخروج إلى العراء؟ أي أن الذهن، عن طريق البصر، يخرج إلى العراء"[1]. ويتصل المرجع التشكيلي بالكتابة (التي تدوّن اللغة)، حث منشأ الكتابة موري ويشهد على ذلك الكتابة المسمارية والهيروغليفية في مرحلتها الصورية. بل أننا نرجح أن منشأ اللّغة مرتبط بالتشكيل كذلك، فالصياغة الصوتية للتعبير عن شيء ما منطلقة حتما من صورة عقلية لهذا الشيء.

لقد كانت الصورة أول الأشياء، وبقيت الموناد الأولى لكل الفنون. ولا شك أن الصورة الحية في المسرح كانت دافئا كبيرا لاعتمادها كمؤثر أسامي على المتلقي وجعله يتفاعل مع الثيمة التي تريد المسرحية إيصالها.. إن الصورة التي يرسمها المخرج على المسرح، صورة مؤثرة حافلة بالحياة وبالقوة، وترتبط مع الخطاب الذي تعرض فيه بوشائح قوة وجدل، وتعتمد أيضا على قوى ومؤثرات من داخل الصورة نفسها كالألوان والملابس والديكور. ويزداد المرجع التشكيلي توترا وقوة عندما يحاول تركيز نمط تشكيلي أو أنماط تشكيلية (ظهرت في تاريخ الفن التشكيلي) في عمل درامي واحد. وجود العمل الفني في الفنون التشكيلية. ونحن نسيء فهم الصورة عندما نتخذها كموضوع للوعي الجمالي، لأن الصورة تشير إلى عملية أنطولوجية وحدث وجود. وكل فهم حقيقي للبنية الأنطولوجية للصورة يقتضي الانطلاق من ظاهرة التمثيل. فبفضل الصورة يصل الوجود إلى تجل محسوس ذي معنى. و. معنى هذه الجملة يعبر عن جوهر موقف هيجل، فقد أعطى هذا الأخير

[1] – اليوت، ألسكندر، آفاق الفن، ترجمة ك جبرا إبراهيم جبرا، ط 3، بيروت 1982 ، ص86.

للظاهرة الفنية بعداً يمكن أن يفي بمطالب غادامير، ذلك أن النموذج الذي يصبو إليه العمل الغني لا يتحدد وفقاً لعلاقته بفكرة ما ينبغي محاكاتها وإعادة إنتاجها، بل كما عبر هيجل عن ذلك في ظهور الفكرة ذاتها. فأنطولوجيا الصورة هي بمثابة آذان على سقوط الامتيازات الممنوحة للصورة المؤطرة من طرف الوعي الجمالي، لأن الصورة لا يمكن أن تنفصل أبداً عن عالمها"[1] وينتج عن هذا الإجراء أداء في غاية الدقة. وقد يستعمل الفن الفوتوغرافي عاملا في التأثير الصوري، ولذلك نرى الفن في مسرح الحياة الثقافية والفنية للقرن العشرين، وبدأت القرائن تزداد بين تقنيات الرسم والشعر والمسرح كما يؤكد هذا فرانكلين روجرز[2].

إن الصورة ظلت تنافس الحوار من أجل إعداد فرشة الصراع التي هي أساس الدراما، وأظن أن الصورة بدت مالكه لإمكانيات دفينة هائلة أكثر من الحوار الذي استنفذ أغراضه طيلة القرون الطويلة الماضية التي عاش المسرح عليها.. لقد بدأ عمر الصورة في المسرح وأصبح الحوار لماحا ذكيّا مختزلا دالّا، بيتا الصورة تغور مثل نبع باطني مليء بالأمرار، وستعمل السينما على إغناء هذا المفهوم وتطويره.

1-3 أنساق الصورة:

إذا أردنا أن نرصد علاقة المسرح بالصورة، فعلينا أن نعود إلي تاريخ العلاقة بين الأدب والمسرح، بين النص والعرض، بين اللوجوس Logos (الحوار الدرامي والمحاكاة (Mimesis) الموسيقى- الرقص- الفناء)، أي بين ما هو مكتوب وما هو مرئي.

فالبدايات الحقيقية للمسرح انطلقت من المحاكاة باعتبارها طريقة غناء- رقص مشتقة من الطقس الديني. وبهذا المعنى انتصر المسرح للعناصر المشهدية علي حساب العناصر الشعرية. غير أن مجيء أرسطو بكتابه «فن الشعر» إنما كان بمثابة بداية جديدة لتاريخ مسرحي يعتمد علي تغليب الخطاب علي الفناء (الجوفة)، وينتصر للوجوس علي حساب المحاكاة، "ومما لا شك فيه أن الاحتفالات المسرحية اليونانية كانت تضايق، إلي جانب سقراط، أرسطو المهذب والعقلاني، وكله رغبة في الاستسلام للذة المفروضة في المأساة الخالية من العرض".ليس ثمة فكاك لأي مخرج مسرحي أن يفرض رؤيته وتصوراته الذهنية وأطروحاته الفلسفية والفكرية والجمالية للمتلقي بمنأى عن الصورة ، ومن غير الممكن لأي خطاب مرئي أن يوصل رسالته للمتلقي دونما المرور من خلالها. وعلى وفق ما تقدم فإن المنجز الإبداعي للخطاب المسرحي لا يمكن أن يتقدم خطوة

[1]- غادمير، هانز جورج، الحقيقة والمنهج، تر:حسن ناظم و علي حاكم صالح، بيروت، ط1، 2007، ص 224.

[2]- يراجع روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم، وخصوصا الفصل الخاص بطوبولوجية الاستعارة، ص 125.

دون الولوج ضمن تكوينات الصورة اما ا لمقصود بالصورة المسرحية، فهي تلك ا لصورة المشهدية المرئية التي بتخيلها المشاهد والراصد ذهنا وحسا وشعورا وحركة. وبالتالي فـ "الصورة المسرحية ليست هي الشكل البصري فقط، بل هي العلاقات البصرية والحوارية البصرية وكذا العلاقات البصرية فيما بين مكونات العمل أو العرض الفني المسرحي ذاته، والحوارية البصرية بين هذه المكونات والممثلين والمتفرجين"[1]. زد على ذلك، فالصورة المسرحية هي تقليص لصورة الواقع على مستوى الحجم والمساحة واللون والزاوية. ويعني هذا أن المسرح صورة مصغرة للواقع أو الحياة، وتتداخل في هذه الصورة المكونات الصوتية السمعية والمكونات البصرية غير اللفظية. ومن المعلوم أن تاديوز كاوزانT.KOWZAN) قد أثبت أن هناك ثلاثة عشر أنواع من الأنساق تعمل في العرض المسرحي بحسب الجدول التالي*:

الكلمة النغمة (النبرة)	النص المنطوق	الممثل	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (الممثل)
المحاكاة الإيماءة	تعبير الجسد		علامات بصرية	المكان والزمان	علامات بصرية (الممثل)
المكياج تصفيف الشعر	مظهر الممثل الخارجي			المكان	
الإكسسوار المناظر	شكل خشبة المسرح	ما هو خارج النص		المكان والزمان	علامات بصرية خارج الممثل
الموسيقى المؤثرات الصوتية	الأصوات غير اللفظية		علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية خارج الممثل

كلام – نغم تعبير وجه– إيماءة– حركة– ماكياج– تسريحة شعر– لوازم– ملابس–ديكور–إضاءة– موسيقى– مؤثرات صوتية)، إلا أنه وجد أن العلامات البصرية تشكل نسبة كبيرة بالمقارنة مع العلامات اللسانية و اللغوية واللفظية . وللتوضيح أكثر، فالعلامات البصرية تحتل تسعة أنساق من أصل ثلاثة عشر، وتحتل العلامات السمعية ثلاثة انساق، فيما عدا الكلام يشكل نسبة 1/13، وهو كل ما يقال في العرض من

[1]– شاكر عبد الحميد : عصر الصورة، سلسلة عالم المعرفة، العدد : 311، يناير 2005، ص 306.

*– الجدول نقلا عن: الين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ص 148.

حوار ومونولوج وتعليق، وهي نسبة قليلة بين أنساق العرض. وغالبا ما تكون هذه الصورة الركحية والميزانسينية، تتكون من مجموعة من الصور البصرية التخييلية المجسمة وغير المجسمة فوق خشبة الركح. وتتكون هذه الصورة الميزانسينية من الصورة اللغوية، وصورة الممثل، والصورة الكوريوغرافية، والصورة الأيقونية، والصورة الحركية، والصورة الضوئية، والصورة السينوغرافية، والصورة التشكيلية والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية أو الإيقاعية، والصورة الرصدية.

1-4 أنواع الصور في العرض المسرحي:

1-4-1 الصورة الميزانسينية :

نعني بالصورة الميزانسينية أو الركحية تلك الصورة الإدراكية الكلية الشاملة التي تؤطر الفرجة الدرامية من جميع جوانبها وحوافها، ويسهر على تشكيلها المخرج بمعية المؤلف والسينوغراف والممثل. وتتسم هذه الصورة بالتأطير والحركية والشمولية والتصدير والإبانة. وتنبني كذلك على تداخل مجموعة من الفنون والصور التي تساهم كلها في خلق صورة مشهدية مرئية وبصرية ذهنيا ووجدانيا وحركيا. ومن هنا، فالصورة الميزانسينية هي التي تقوم على اللغة والشعر والموسيقى والفناء والتشكيل والسينما ٠ ويعنى هذا أن الصورة الميزانسينية صورة مركبة وشاملة، تنبني على تقطيع المشاهد بطريقة جزئية في شكل لقطات ومتواليات سمعية وبصرية، وتركيبها في شكل مونتاج كلاسيكي أو حداثي أو تجريبي. وبتعبير آخر، يتم تقديم هذه المشاهد المسرحية ايقاعيا إما بشكل تصاعدي بشكل هابط وإما بشكل تقاطعي، وإما بعرض الأحداث المسرحية بمونتاج سريع أو بمونتاج بطيء"[1].

1-4-2 الصورة الإيقاعية :

نقصد بها الصورة الموسيقية والغنائية والتنغيمية التي ترتبط بالبداية (الموسيقى الاستهلالية أو موسيقى الجنيريك)، أو العرض (الموسيقى التصويرية أو التعبيرية أو المشهدية)، أو النهاية (موسيقى الاختتام والانفراج). كما تتلون الموسيقى بتلون المشاهد المسرحية رعبا وآمنا، فرحا وحزنا، سعادة وشقاء، مرحا ومأساة.

وثمة مجموعة من الصور الإيقاعية والموسيقية والغنائية كالصورة النغمية السمفونية، والصورة النغمية التعبيرية والصورة النغمية التصويرية، والصورة النغمية الفلكلورية، والصورة النغمية المعاصرة، والصورة النغمية

[1]- جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المسرحية، سلسلة المعارف الأدبية، منشورات المعارف،ط1، 2013، ص ص 113 – 114.

الراقصة.وتتميز الصور الموسيقية التنغيمية في العروض المسرحية بتكرار المقاطع، والملاءمة مع سياقات المسرحية وأحوالها النفسية ومشاهدها التصويرية والتعبيرية، وتوظيف الأنغام الموسيقية بشكل جزئي أو كلي والتأرجح بين المتعة والفائدة.

1-4-3 الصورة الكوريوغرافية :

من المعلوم أن الممثل يعرف بصوته وجسده وفعله. لذا، يقوم الممثل بثلاثة أدوار كبرى متداخلة : الدور الصوتي/ التلفظي، والدور الحركي/ الكوريوغرافي، والدور الدلالي/ المعجمي والتصويري. ويعني هذا أن ثمة ثلاث صور مرتبطة بالممثل : الصورة الصوتية/ السمعية، والصورة الكوريوغرافية، والصورة التصويرية المعجمية. بيد أن ما يهمنا هنا الصورة الكوريوغرافية التي تنبني على مقومات الممثل الجسدية من حركات ئ شار ات وإيماءات وتحركات تموقعية. ومن هنا، يمكن الحديث عن مجموعة من الأنساق والأنظمة والشفرات والكودات التي تساهم في توليد الدلالة، وتفعيل آثار السيميوزيس على مستوى التمثيل والتشخيص. ومن بين هذه الأنظمة النسقية الكبرى نستحضر: نسق الوجه، ونسق اليدين، ونسق الجسم، ونسق الرجلين. ولكل نسق معجم خاص من الحركات والإشارات والإيماءات. فغي نسق الوجه، يمكن الحديث عن شفرة حركية وإيمائية تتكون من إيماءات الرأس، وإيماءات الشعر، وإيماءات الجبهة، وإيماءات الحاجبين، وإيماءات العين، وإيماءات الأنف، وإيماءات الفم، وإيماءات الذقن، وإيماءات الوجنتين... وعلى مستوى اليدين، يمكن الحديث عن إيماءات الكتف، وإيماءات الساعد، وإيماءات الذراع، وإيماءات اليد، وايماءات الكف، وإيماءات الأصابع..

هذا، وقد حدد أمبرتو إيكو U.Eco. قواعد الكينيسية Kinésiques كمجموعة دالة على الإشارات والحركات والإيماءات المتفق عليها اجتماعيا. وتتكون الكينيسية من الكينيم Kinéme (الإيماءة) كوحدة دنيا دالة، ذلك أن الإشارة الإيمائية ذات أهمية كبرى في حياتنا اليومية[1]. ولا ننسى أيضا نحو الإيماءة Grammaire du mime مع دكرو E.Decroux. بيد أن أهم معجم ايمائي في مجال المسرح هو الذي قام به ديل سارت Del Sarte، حيث ألف معجما إشاريا يتعلق بحركات كوميدي على الخشبة"[2].

[1]- برنارتوسان، ماهي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نطيف. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء. الطبعة الثانية سنة 2000م، ص 27.

[2] - م ن، ن ص.

وهناك كتابات سابقة حول الحركات كدراسة لدار جرين: (تعبير الانفعالات عند الإنسان والحيوان) (1873م)، وكتاب راي بيرد فيستيل Ray Bird Whistell، وهو عبارة عن دراسة منظمة للحركات الجسدية.

وهكذا، فقوام الصورة الكوريوغرافية هو جسد الممثل؛ لأن الممثل يوظف مجموعة من العلامات اللفظية والعلامات الإيمائية والعلامات التمثيلية. ويقوم الممثل بأفعال إرادية وغير إرادية. فالممثل حامل العلامة السيميائية، وقد تكون العلامة أساسية او ثانوية، أو تكون علامة وظيفية أو غير وظيفية، أو علامة إرادية أو غير إرادية.

1-4-4 الصورة الجسدية:

ويمكن الحديث ضمن الصورة الحركية أو الكوريوغرافية عن أنواع عدة من الصور الجسدية المسرحية :

أ- **الصورة الجسدية العادية:** نجد هذه الصورة غالبا في مجموعة من العروض المسرحية الكلاسيكية الباهتة أو العروض التجارية العادية، حيث يلاحظ غياب الجسد بشكل مطلق وكلي. وبالتالي، تنعدم الدلالات السيميائية، وتفتقد المقصدية الحقيقية من المسرح، التي تتمثل في المتعة والفائدة؛

ب- **الصورة الجسدية العارية:** تهيمن صورة الجسد العاري بالخصوص في المسرح الطبيعي الذي يقدم لنا الكتل في حالتها الطبيعية سواء أكانت في حالة عاطفية أم جنسية أم غريزية، دون استخدام الرتوش الجمالية الواهمة أو الزائغة، أو التصنع فيها فنا أو مبالغة؛

ت- **الصورة الجسدية المحجبة:** نلغي هذه الصورة الجسدية في المسرح الإسلامي الملتزم، حيث يصبح الجسد هنا محجبا بلباس فضفاض، ومقيدا برسالة الإسلام الستيرة والهادفة، دون التسبب في الفتنة والغواية.

ث- **الصورة الجسدية الموشومة:** يكتسي هذا الجسد فوق خشبة المسرح أشكالا متنوعة من الوشم، للتعبير عن طقوس ثقافية وحضارية كما نجد ذلك في المسرح المعاصر.

ج- **الصورة الجسدية الاحتفالية:** يعتمد المسرح الاحتفالي على جسد طقوسي شعائري شعبي فلكلوري، من خلال أداء رقصات وحركات مرجعية، تحمل في طياتها عبق الأصالة والمعاصرة.

ح- **الصورة الجسدية السيميائية:** يتحول الجسد -هنا- إلى علامات ورموز وإشارات وإيقونات ومفردات بصرية، كما في المسرح الميمي ومسرح الصورة عند صلاح القصب.

خ-**الصورة الجسدية المقنعة:** يكتسي الجسد هنا قناعا أو دمية أو خيال الظل أو كركوزا، كما في مسرح الماريونيت عند كوردون كريك او مايرهولد، أو مسرح الكروتيسك، أو مسرح الخبز والدمى عند بيتر شومان.

د- **الصورة الجسدية الآلية:** يتحول الجسد -هنا- إلى آلة حية نابضة بالحياة والحركة، حيث يقوم الجسد بحركات بلاستيكية تشبه الالة أو الروبوت، كما في مسرح البيوميكانيك لدى الروسي مايرخولد او مسرح كروتوفسكي...

ذ- **الصورة الجسدية الرياضية:** يقوم الجسد ـــهنا- بألعاب رياضية وحركات بهلوانية وسيركية كما في المسرح الجسدي عند جاك ليكوك.

ر- **الصورة الجسدية المكثفة نفسانيا:** تحضر هذه الصورة في العروض المسرحية الرومانسية الحارة، التي تتأجج فيها العواطف، وتتقد شوقا و لهفة وصبابة.

أما من حيث التمثيل وتقمص الأدوار، فيمكن الحديث عن ثلاث صور تشخيصية

أ- صورة الاندماج كما عند قسطنطين ستانسلافسكي الذي كان ينصح الممثل بمعايشة الدور المسرحي نفسيا وواقعيا.

ب-صورة اللااندماج أو التشخيص الخارجي كما عند الفرنسي كوكلان، الذي كان ينصح الممثل بأداء الدور خارجيا ، دون الاندماج في الدور إلى درجة الإيهام والمعايشة الصادقة.

ت- صورة التغريب والإبعاد كما لدى الألماني برتولد بريخت، الذي كان يدعو الممثل إلى تقمص الدور نوعا ما، مع الابتعاد عنه في الوقت نفسه.

1-4-5 الصورة الفضائية أو الركحية:

ترتبط الصورة الفضائية أو الركحية بخشبة المسرح وهندستها وجغرافيتها رقعة وتموقعا وتوزيعا واتجاها وتقترن بها أيضا كمكان لخلق اللعبة الدرامية، وتأزيمها حدثيا ودراميا.

من المعلوم أن العرض المسرحي يتحدد ويدرك ضمن رشة فضائية معينة ومؤطرة. فالمسرح هو فضاء فارغ في المقام الأول كما قال بيتر بروك P.Brook، ويتمايز عما يحيط به بواسطة مؤشرات منظورة (منصة عالية، وستارة، ومسافة اتفاقية تحدد الفواصل بين مساحة التمثيل والصالة). وهو معد لأن يمتلئ بقوة الإدراك والمعنى بصريا وصوتيا. كما يتأثث الفضاء بالديكور، والأثاث، والعمارة، والستائر، والأيقونات الإكسسوارات، وأدوات الإضاءة والموسيقى، فضلا عن الكتل البشرية والجامدة.

ومن المعلوم أيضا، أن توزيع الصورة الفضائية لخشبة المسرح يتم تقسيمها إلى تسع مناطق درامية لتموقع الممثلين، وهي: المنطقة العلوية اليمينية، والمنطقة العلوية المركزية، والمنطقة العلوية اليسارية، والمنطقة المركزية اليمينية، والمنطقة المركزية اليسارية، والمنطقة المركزية الوسطى، والمنطقة السفلية اليمينية، والمنطقة السفلية اليسارية، والمنطقة السفلية المركزية. ويمكن تقسيمها أيضا إلى : جهة الحديقة (يسار المنصة، ويمين الممثل)، وجهة ا لملعب(يمين المنصة ويسار الممثل)، والجهة العلوية، والجهة السفلية"[1]. بل يمكن تقسيمها كذلك تقسيما زمنيا وتشكيليا: رقعة المستقبل الأمامية و السفلية (رقعة المستقبل، والممكن، واللون الأصغر)، ورقعة الحاضر المركزية (رقعة الصراع، واللون الأحمر، والتشكل الكينوني، والمثلث الدرامي أو التراجيدي Triangle Tragique، ورقعة الماضي العلوية(رقعة الموت، والكائن واللون الأزرق)[2]. وقد تنقسم خشبة المسرح تقسيما سيميائيا آخر: القسم الأول يقع مباشرة أمام المتلقي، وفيه تتحرك شخصيات العرض الرئيسة، ويتميز هذا القسم بالتشفير (التكويد) السيميائي الجوهري، والقسم الثاني هو القسم الخلفي للخشبة أو القسم البعيد عن المتلقي، ويتميز بالتشفير السيميائي الثانوي أو الفرعي حسب مصطلحات ومفاهيم أمبرطو إيكو Umberto Eco.

هذا، وينتقل الفضاء المسرحي الجغرافي من لحظة الفراغ (ما قبل البداية والاستهلال)، إلى لحظة الامتلاء (مع بداية إنجاز الفعل المسرحي) ، وينتهي بعدها بحفلة الإشباع والارتواء والتلذذ (بعد الانتهاء مباشرة من رصد المسرحية) .ويمكن الحديث أيضا عن ثمانية أنواع من صور الفضاء الدرامي :

أ- **صورة الفضاء الفارغ:** أو ما يسمى كذلك بالمساحة الفارغة أو البيضاء عند بيتر بروك، وتؤشر هذه الصورة على مرحلة ما قبل الشروع في العمل المسرحي.

ب- **صورة الفضاء الصامت:** ويتعلق بصمت الخشبة لغويا وحواريا، وتعبيرها حركيا وأيقونيا وسيميائيا، مع تشغيل بلاغة الرؤية البصرية، واستخدام تقنيات الحذف والإضمار والصمت، كما نجد ذلك في مسرح البيوميكانيك لمايرهولد، أو مسرح الميم أو البانتوميم، أو المسرح العابث، أو مسرح اللامعقول

ت- **صورة الفضاء المتحرك:** يتحرك المسرح هنا- بواسطة الكتل البشرية(الممثلون)، والكتل الجامدة (الديكور، والعمارة، والأثاث، والضوء، والمنحوتات) كما هو الحال في كل المسارح بصفة عامة.

[1] - إبراهيم الوزاني الشاهدي، أحدوثة إلى هواة المسرح. الطبعة الأولى سنة 2002 م، ص 140.

[2] - أحمد ظريف، فلسفة التجاذب في الفن المسرحي. مطبعة الجودة. ومطبعة الراحة. الرباط.، ط1، 2007، ص ص 77-91.

ث- **صورة الفضاء التجريدي:** يتحول الفضاء هنا إلى لوحات تجريدية ورمزية وتكعيبية كما في المسرح الرمزي، والمسرح السريالي...

ج-**صورة ا لفضاء السيميائي:** يبدو المسرح بمثابة فضاء من الرموز والعلا مات والإشارات والأيقونات ا لبصرية، كما في مسرح ا لقسوة للمخرج الفرنسي أنطونان أرتوAntonin Artaud أو مسرح المخرج العراقي صلاح القصب مثلا.

ح-**صورة الفضاء المرجعي:** يقترن هذا المسرح بعلا مات مرجعية تاريخية وأسطورية وأدبية وفنية وواقعية وطبيعية كما هو حال المسرح التاريخي والتوثيقي والواقعي والطبيعي

خ-**صورة الفضاء الباروكي:** يتعلق هذا الفضاء بمسرح عصر النهضة كما في ايطاليا، حيث كان الاهتمام كبيرا بتزيين الفضاء، والتأنق فيه جمالا وافتتانا.

1-4-6 الصورة التشكيلية:

تستعين الصورة المسرحية المشهدية بمجموعة من الصور التشكيلية القائمة على الخطوط والأشكال والألوان والعلاقات. وإذا كانت اللغة قائمة حسب أندري مارتيني A.Martinet على التمفصل المزدوج (المونيماتوالفونيمات) لتأدية وظيفة التواصل، فإن اللّوحة التشكيلية مبنية بدورها على التمفصل المزدوج البصري: الشكلم أو الوحدة الشكلية (Formeme)، واللونم (coloeme) أو الوحدة اللونية"[1]

هذا، وتعتمد الصورة التشكيلية على رمزية الخطوط والأشكال والألوان والحروف، فالخطوط العمودية – مثلا– تشير إلى تسامي الرّوح والحياة والهدوء والراحة والنشاط. في حين، تشير الخطوط الأفقية إلى الثبات والتساوي والاستقرار والصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلم. أما الخطوط المائلة، فتدل على الحركة والنشاط، وترمز كذلك إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم. فإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلت على النشاط والعمل، وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلّت على الحياة والحركة والتنوع. أما الخطوط المنحنية، فترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار، كما تدل على الاضطراب والهيجان والعنف[2].

[1] – قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق، عمان، الأردن،ط1، 2008، ص 26.

[2] – م ن ، ص 107.

أما على مستوى الأشكال، فثمة مجموعة من الأنواع لها دلالات سيمولوجية سياقية ومشتركة، فالأشكال التجريدية تهدف بالدرجة الأولى إلى الكشف عن الحقيقة الداخلية والعميقة في نفسية الإنسان. أما الأشكال المصوبة إلى الأعلى، فتشير إلى الروحانية الملائكية. أما إذا اتجهت إلى الشمال، فدلت على المادية الطينية. أما الأشكال حادة الرؤوس، فترتاح بلا محالة إلى الألوان الحارة، بينما الأشكال المستديرة والمنحنية فترتاح إلى الهدوء في الألوان الباردة"[1].

ويخضع الشكل –حسب روسكين (1819-1900) Ruskin في تكوينه لمجموعة من القوانين مثل: قانون الأهمية (رسم شكل بارز تتجمع حوله الأشكال الفرعية) ، وقانون التكرار (خلق انسجام اللوحة عن طريق تكرار المكونات التشكيلية)، وقانون الاستمرار(الاستمرار في تطبيق قانون التتابع المنظم لعدد من الأشياء المثيرة للمتلقي)، وقانون الانحناء والتقويس (الأشكال المقوسة والمنحنية أحسن بكثير من الأشكال والخطوط المباشرة)، وقانون التضاد والتقابل (التقابل بين الألوان والخطوط)، وقانون التغير المتبادل(تغيير في المكونات يؤدي إلى تغيير في الدلالة)، وقانون الأنساق "إذا كان هناك اختلاف وتباين على مستوى العناصر الكبرى، فلا بد من التناغم على مستوى العناصر الفرعية) ، وقانون الإشعاع (تناسق وتناغم الخطوط ضمن علاقاتها البسيطة والمعقدة"[2].

وهناك أنواع عدة من التكوينات التشكيلية –حسب رودروف Rudrouf–، التكوينات الانتشارية (توزع الوحدات بطريقة متجانسة ومنتظمة دون محور أو مركز إشعاعي كالتصاوير الفارسية والمنمنمات)، والتكوينات الإيقاعية المرتبطة بالإيقاع الفراغي أو إيقاع في التوزيع النسبي للمساحات، ويقسم هذا النوع بدوره إلى التكوينات المحورية (انتظام المكونات حول محور مركزي أو عدة محاور) ، والتكوينات المركزية (تتعلق المكونات بنقطة مركزية تجاذبية)، والتكوينات القطبية (وجود مجموعتين متقابلتين).

ويلاحظ كذلك أن الرسم في جهة من جهات الورقة أو اللوحة له دلالات في علم النفس الاجتماعي، ويعكس أيضا دلالات سيميائية دالة"[3]. فالرسم في وسط الورقة أو اللّوحة يدل على توازن نفسية الرسام، وتوازن رؤيته للأشياء، وكذا انتباهه الدقيق، والتركيز على الحقيقة البصرية، والملاحظة المتزنة، وتناسق الأفكار العلمية والمنطقية. كما يدل أيضا على الاهتمام بالذات، والإرادة القوية، والعيش في وسط المجتمع، وعدم

[1]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، م س، ص ص 107-108.

[2]– م ن، ص ص 109-110.

[3]– نفسه، ص 110.

الحياد عن ذلك مهما كانت الظروف. أما الرسم على الجانب الأيمن فيدل على محاولة الرسام للاندماج داخل المجتمع، وانفتاحه على عالمه وبيئته، وطموحاته وآماله في التقدم، واثبات الذات، وتحقيق الأحسن والأفضل، والاستقلالية في أخذ القرارات، والاعتماد على النفس في ذلك.

بينما الرسم على الجانب الأيسر، فيدل على لجوءه إلى العزلة، وهروبه من الغير، وانغلاقه على نفسه، وانسحابه من المجتمع، والانطواء دون الميول إلى الحياة الجماعية، كما يدل ذلك الرسم على ميل الرسام إلى الأشكال، والبحث عن الأمن لشعوره بالوحدة والدفء .

وهناك مجموعة من الدارسين الذين تناولوا الفن التشكيلي بالدراسة السميائية كبير فروكوستيل Pierre Fraucustel، ولويس مارتان Martin، وأوبيرا Eubert Damisch، وجان لوي شيفر Jean Louis Schefer...

2- الصورة في العرض المسرحي الراقص.

2-1 آليات إنشاء الصورة في عروض الرقص الدرامي:

وفي عروض الرقص الدرامي التي يصبح فيها جسد الممثل هو العنصر الأول في تكوين الصورة الحركية وباثا من خلالها رموزا وتأويلات مستخدما أعضاءه الحركية كافة ، لينظم من خلالها تشكيلات ذات دلالات والتي تجعل من المتلقي في حالة من الترقب والانتباه . بالإمكان تقسيم آليات إنشاء الصورة في عروض الرقص الدرامي من خلال مجموعة من العناصر اهمها :

2-1-1 الخيال:

يؤدي الخيال لدى الممثل دورا مهما ويستطيع آن ينقله من الفيزيائي إلى الميتافيزيقي مستخدما الجانب الشعوري في مخيلته ، ونرى في عروض الصامتة ان الممثل يبتكر أشياء من خياله مكونا موضوعا يتلاعب به من خلال اليد والوجه وباقي الأعضاء الأخرى في إيضاح مستلزمات العمل الوهمية؛ لان خيال الإنسان " يستطيع ان يستعيد التصورات التي تخلقها كل الحواس الخمسة. أي البصر والسمع واللمس والشم والذوق"[1]، فالممثل ينقل كافة وظائفه الحيوية في خيال الدور والشخصية، ليستمد طاقته الداخلية ووظفها في

[1] – زاخوفا ، بوريس، فن الممثل والمخرج، محاضرات ومقالات ، تر: عيد الهادي الواوي ، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، مطابع الدستور التجارية، 1996، ص 174.

الحركة، فعلى الممثل الراقص أن يستعين بخياله ووظفه في عمله الراقص ليكون متحررا من قيود الفكرة الواحدة في عمله كراقص مستخدماً لغة الجسد في التعبير عن دواخله النفسية في الحركات والتكوينات. لذا فإن " الخيال بوجه عاملا يعمل في فراغ، بل يجب أن يكون هناك انطباعات حسية يعتمد عليها "[1]. وعليه فالخيال "ذكريات متفرقة غالبا لا يربطها منطق متماسك ، انطباعات غير متصلة بدون روابط بينها بالضرورة، نزوية وغالبا ما يشار إليها بالأفكار الطائشة. فعلى الممثل الراقص أن يتمتع بخيالي واسع وأفق لا محدود من اجل تطوير وتوسيع مغردة الخيال التي يمتلكها ليكون متمكنا في أي لحظة إظهارها على الخشبة ويوطدها بالإطار الجمالي للحركة المسرحية

2-1-2 الحركة:

تعد الحركة الديمومة المستمرة على خشبة المسرح وتمتاز بجماليتها ورشاقتها نظرا لما يتمتع به الممثل من قابلية حركية ولياقة ومرونة عالية في جسده ، وتتم الحركة عند إصدار آمر من المركز الرئيس للإنسان وهو الدماغ معلنا إلى أعضائه بالقيام بالحركة المعينة على وفي أفعال ودوافع مختلفة وتبرر الحركة على المسرح فضلا عن مناطق القوة والضعف مضيفا إلى الحركة شكلا مسرحيا يستطيع الممثل المسرحي استغلاله في البحث عن خصائص الشخصية الدرامية وهذه الحركات المتنوعة تأخذ وظائف متعددة وهي حركات أساسية لعمل الممثل وتحركاته على الخشبة ينبغي أن تشكل برشاقة عالية وخفة ومرونة من اجل أن يبقى عنصر الجمال حاضرا في المسرح ، وأيضا تحكم هذه الحركات بالمتطلبات الجسمانية فطالما يحافظ الممثل على وضعه الجسماني بشكل رشيق وقوام متناسق تبقى هذه الحركات وغيرها المنشقة عنها (الفرعية) التي يضيفها المخرج والممثل أثناء التمارين وتعمل الحركات على الفعل الفيزيائي لجسد الممثل التي تعمل على العضلات والمفاصل في القيام بالحركة كنظرية (البايوميكانيك) التي استخدمها (مايرهولد) أثناء تعامله مع الممثل وقيامه على ثلاث خطوات وهي "التحضير للفعل – وقفة والفعل نفسه – وقفة وماله من رد فعل مطابق كان الهدف من الميكانيكية الحية هو تنظيم استجابة الممثل العاطفية وتنظيم استجابة عضلاته أيضا. كما هي حال الراقص فإن كل حركة وكل إيماءة يأتي بها الممثل على المسرح ستكون محسوبة ومضبوطة ولا تكون تلقائية ابداً"[2]. فالأفعال الفيزيائية التي تعطي للممثل حركة وطاقة وتساعده على القيام بالكثير من البونة والمرونة والرشاقة أثناء التحرك على المسرح

[1] – جوردن، جون هايز، التمثيل والداء المسرحي، ترجمه سعيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، د ت، ص 87.

[2] – جيمس روس ايفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، تر : فاروق عبد القادر، هلا للنشر، ط1، 2000، ص4.

وتجعل جسد الراقص بشكل خاص مطوعا للحركات الجمبازية والباليه والإفادة منها في الحركات البهلوانية كما في عروض السيرك.

2-1-3 التشكيل:

يأتي التشكيل المسرحي ضمن المراتب المهمة في العرض المسرحي، لما يحمله من أبعاد فكرية وجمالية ودلالات معرفية ، ووصل للمتلقي صورا عن طبيعة التشكيلات، ويتم توظيف التشكيل بوسائل متعددة منها توزيع الديكور، والممثلين ويساعد جسد الممثل في بناء التشكيل إذ يجب "أن تُبين التشكيلات علاقة كل شخص بالآخر، وكذلك علاقته بكل جسم رمزي على المسرح [...] ومراعاة تركيز خطوط التوجيه المختلفة بطريقة تجعل عيون المتفرجين تتجه تلقائيا نحو مركز الاهتمام "[1].

وفي عروض الرقص الدرامي التي قد تحلو عروضها من مفردات العرض الأخرى، فيكون الجسد هو المفردة الوحيدة التي يستطيع الكيروكراف (مصمم الرقص) في إظهار قابلية الجسد على جعله يقصي المواد كافة، ويعمل على تهيئة الحركات والتشكيلات كافة من فنون كالجمباز والبهلوانات الحركية والباليه في جعل الجسد متداخلا مع بعضه البعض ، ودخل الممثل كفرد في التشكيل من خلال جسده ، إذ يستطيع ان يأخذ أوضاعا جسديه تلبي الحاجة للتشكيل ، وأيضا مع مجموعة الأجساد الأخرى

2-1-4 السينوغرافيا:

تشير كلمة (السينوغرافيا) إلى إنها تعود إلى زمن الإغريق وهي نتكون من مقطعين الأول (scène) وهي تعني المشهد أو المنظر والكلمة الثانية (Graphic) وتعني التصوير أو الرسم، وتكون الكلمتين بمعنى رسم المنظر أو تصويره"[2]. لقد أخذت السينوغرافيا جوانب عدة من خشبة المسرح فاشتغلت على التقنيات وعلى الإخراج وعلى الكثير من التفاصيل الأخرى، وهنا نقف عند عمل السينوغرافيا مع الممثل المسرحي بوصفه احد أهم العناصر المسرحية التي تؤسس فن التنسيق من خلال التشكيلات الجسدية التي تضيف إلى العرض جمالية تكوينية تهتم بالصورة الحركية الدرامية متداخلة مع التقنيات الأخرى من إضاءة وأزياء ، فالإضاءة تعد بوصفها الصورة المحركة المتكاملة التي يراها المتلقي من خلال التحولات اللونية في الضوء التي تسرق المتفرج بصيغ جمالية ولان "الديناميكية الخاصة بالضوء تأخذ بالهيمنة على عملية التصميم في المراحل الأخيرة من تصميم الإنتاج

[1] – نيلمز، هيننج، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، مكتبة الأنجلو مصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، د ت، ص 154.

[2] – كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 1998 ، ص37.

أكثر من جميع العناصر البصرية"[1]، فالسينوغرافيا تعمل على تحرير العناصر وإعادة تركيبها بشكل يتناسب مع موضوعة العرض وتنصهر مع فضائه مكونة تأثيرات بصرية وسمعية ، فجسد الممثل مكون من عناصر عدة وهي العنصر الحركي من خلال الجسد المتحرك بديمومة مستمر ضمن سينوغرافيا الفضاء المزين الذي يعمل على تنسيق التشكيلات الحركية مع بعضها البعض .

2-1-5 الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

الموسيقى لغة عالمية، وهي اللغة الثانية بعد لغة الجسد الذي أصبح لغة متداولة بين الشعوب ، نتميز الموسيقى بقدرتها على المحافظة على إيقاع العرض بسبب زمنها الدقيق وتساعد الموسيقى في تدعيم الجو العام للعرض بشكل عام وتحيل المتلقي إلى عوالم تدخله في جو اللعبة المسرحية ويبقى في تواصل مع المسرحية ، أما علاقة الممثل بالموسيقى فيه تؤدي جانبا مهما إذ بواسطتها يستطيع الممثل ان يندمج في الشخصية ويكون صورا خيالية ومن ثم يطبقها على ارض الواقع، ولا يمكن عزل الموسيقى عن العرض المسرحي او استقلالها منفردة ولا يعني استقلال الموسيقى كونها عنصر سمعي ، السماح لها بالابتعاد عن العناصر المسرحية الأخرى ، بل على العكس، لابد من سماع الموسيقى التي تشترك معها في إظهار العوامل المعبدة المختلفة التي تكون عنصرا مهما في بناء المسرحية حتى تستوعبها كالقصة تماما ، فالموسيقى إذن تروي القصة والصراع الذي يدور في المسرحية وترسم الشخصيات"[2]ويستمد الممثل ا الراقص حركاته التعبيرية من القصة التي ترويها الموسيقى إذ بتفاعل جسده وإحساسه مع الجو الموسيقي ويني ص خلا لها فضاء العرض المسرحي . وتشكل الموسيقى والمؤثرات الصوبة بناء صوريا خياليا تساعد تكوين معطيات العرض الراقص

2-1-6 جمالية الإضاءة واللون Lighting and colors:

الإضاءة أو الإنارة من أدوات الاشتغال التقني والتعبيري الكامل والدال عن الحياة المسرحية، إذ تحدد الإضاءة فيما إذا كانت مركزة أو ضعيفة أو جزئية أو كلية لتحديد قيمة الحدث وحجم التأثير. فوظيفة التركيز والتكثيف للحدث أو للممثل هو إيجادها الجو الدرامي العام بمعناه المؤثر أو إقناعها للمتلقي فالتكوين قادر على التعبير عن فكرة الموضوع والقيم الجمالية من خال ل اللون واخلط والكتلة والشكل"[3]

---

[1]- يوسف رشيد، السعدي،: عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة بغداد– كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية) ، بغداد، 1989، ص 91 .

[2] – العذاري، طارق، حرفية الإخراج المسرحي، اربد، دار الكندي للنشر والتوزيع، بغداد، د ط ، 2009 .

[3]– الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، أسس الإخراج المسرحي، تر : سعدية غنيم ؛ مراجعة محمد فتحي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص 173.

وإن الفعل الحركي للجسد والمفردات الأخرى كمنظومة من العلامات البصرية المشكّلة على اعتبار التكوين للكتلة والفراغ في الفضاء، هي البنية الكلية للمشهد ووضع المشهد في مسارها الصُوري تشكّل بسلسلة المتواليات لمعادلات الحركة التشكيلية الحسية لبناء الجمالية المشهدية المسرحي في نحت الضوء والهوية الدرامية للألوان إذ " يتكون التعبير الفني في اللوحات الفنية من تداخل الألوان، مثلا يتداخل اللون الأسود بالأبيض والأصفر بالأحمر"[1].

وهناك الحركة الداخلية في صورة المشهد المبنية على العلاقات التشكيلية للمفردات باعتماد الضوء والظل واللون ،والنور واللون الناتجة عن ديناميكية أجزاء الصورة وتردد التوليد الدلالي والجذب المستمر لعين المتلقي وإحساسه بوجود الحركة داخل التكوين العام للفضاء المسرحي. فالسّكون في التشكيل هو حركة ذهنية في ظل ثبات الكتل فـ "هناك لا حركية تلحمك إلى عالم آخر وتدفع للطيران، وهناك لا حركية تسجنك وتطمس قدميك في الأرض"[2].

يمكننا القول أن الإضاءة عامل مهم من عوامل إظهار التشكيل الحركي، وإيصالية الإحساس بالحركة لدى المتلقي وبالتالي تكاملية العرض ولأهمية علاقته باللون، لتفسير المواقف الدرامية، وإضفاء الجمالية والقيمة للتشكيل الكلّي على خشبة المسرح.

2-1-7 جمالية الإضاءةواللون والأزياء والماكياج:

إن تركيز المشاهد في بؤرة الضوء الساقط كفيل بأن يكشف قدر الإمكان، تفاصيل الزي الذي يرتديه الممثل وقدرته المعبرة عن الهوية الكلية للشخوص ،كذلك لا بد من عرض تفاصيل وجه الممثل لما له من قدرة على الأداء والإيماءات مما يحتم معالجة تفاعل لون الضوء وألوان الأزياء ومكياج الممثل وفق قوانين اللون المعروفة لكي لا يطغي لون الضوء على الزي والماكياج، مما يضف طاقتهما العلامية، بهدف وانفتاح الدلالة اللونية للأزياء والماكياج أمام نظر المتلقي، وتتأثر بالمفردات الحركية الأخرى بدءا بحركة الممثل فالمنظر والأزياء، والماكياج وصولا إلى العلاقة الحركية السيميائية بين الضوء والزي والماكياج وكل ذلك وفق نظام إيقاعي يخضع لقوانين الضوء واللون فيزيائيا وجماليا إذ "يغير الإيقاع الحركة العامة التي تقوم بها الحادة، وهو يكثف النشاط الذي تقوم

[1]- سامية أسعد، ،الدلالات المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 4، المجلد 1، يناير،فبراير، مارس، .1980، ص 90.

[2]- يوجينيو باربا، زورق من الورق، تر: قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة ، دط، 2006،ص 23 .

به الحادة في حركتها لكي تحصل على تطورها"[1]، بأن يشحنها بالقوة الدرامية لتامين تحقيق جو الإيهام، لفرض تحقيق سلطة الاتصال القوية بين مكونات العرض المسرحي واستجابة المتلقي لحملة أفكار ورؤى مخرج ومصمم سينوغرافيا العرض"[2]، بعد أن تتخللها حالات الانسجام والتناغم لتجسيد واقعية الأحداث الدرامية وبناء تسلسلها الدرامي ، على شكل إيحاءات وعلامات تكثيف رمزية ، تنشر الصدق الموضوعي في وقوع الفعل الحركي على خشبة المسرح.

وقد يكشف الخطاب البصري تعدد ألوانها وتصاميمها إلى معاني رمزية وإشارات يسفر منها الشعور السيكولوجي لدى المتلقي ، وتساعد على ذلك أيضا المتغيرات الانفعالية التي تؤديها ملامح وجه الممثل التي تفرز المعلومات الكامنة في دواخل الفعل الدرامي، مع لمسات الترددات الضوئية واللونية التي تعكسها طبيعة الأزياء، وانسي م التوافق اللوني المشهد الدرامي الواحد، لتشخيص هوية الشخصية الفاعلة على شكل علاقات تبادلية متجانسة مع بعضها البعض"[3]، من خلال مظهرها الخارجي الذي يشخص مكانتها الاجتماعية وفرة زمانها ومكانها، بعد تكامل عناصر الخطاب البصري الجمالي لسينوغرافيا العرض المسرحي (جماليا وفنيا وتقنيا). يعتمد الخطاب البصري الجمالي على لغة التعبير البصر–ية بوجود مفردات السينوغرافيا، التي ترسخ صفة الشخصية الممثلة الفاعلة داخل المشهد الواحد ، وتأكيد الحالات الزمانية والمكانية باعتبارها قيما (تشكيلية–عاطفية –درامية) تساهم في صياغة الشكل الجمالي للعرض المسرحي"[4].

تساهم تصاميم الأزياء المسرحية في وضيفة جمالية الخطاب البصري الجمالي في نقل الإشارات والعلامات، للإفصاح عن تعبير معاني الأحداث ودلالاتها المعرفية من خلال إيماءات وحركات وإشارات الممثل، بوصفها مجموعة العلامات إذا ما أحسن استخدامها تعطي نتائج هائلة[5] داخل الخطاب البصري الجمالي مع المنظومة السمعية في العرض المسرحي.

قد تتأثر نوعية المادة الخام التي تساهم في تصميم الأزياء عند حساب مراعاة تأثر ملمسها، سواء كان ناعما أو خشنا في امتصاص نسبة كمية الضوء ، مع وجود زخرفة الألوان وخطوطها وتدرجاتها اللونية (الحارة–

[1] – أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط2 ، 1981، ص 106.

[2] – م ن، ص 168.

[3] – حمدي عبد المقصود– لمسة المكياج ودورها في التعبير (القاهرة ، مجلة السينما والمسرح، 1984، ص17.

[4] – ينظر عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكاتب–1996، ص163.

[5] – جوليان، هلتون م س، ص 167.

الباردة) وتحكمها في نسبة بث دلالات الخطاب البصري، مع الانسجام مع موضوع النص الأدبي الدرامي الذي يجسد على خشبة العرض المسرحي .

تتميز تصاميم الأزياء بخطابها البصري الجمالي في قراءة أفكارها ومشاعرها الإنسانية من خلال إحساس الممثل لأبعاد جسم الشخصية التي يمثلها ، باعتباره العنصر الحي المتحرك في توظيف جميع المفردات التقنية التي يحويها العرض المسرحي، على أساس تجسيد موضوع النص بالعلامات المتبادلة في حركة فعاليات العناصر الأخرى المشاركة في بناء تسلسل أحداث العمل الدرامي حسب حوادث المشاهد المهمة التي تكون كتلة ديناميكية من العلامات والإشارات.

2-1-8 جمالية الإضاءة والديكور:

كلمة فرنسية تعني (التزيين) وتعني أيضاً إخفاء عيوب الشيء أو إعداده بما يلائم استخدامات مختلفة، أو تغييره ليخدم متطلب آخر لذلك يسعى معظم المخرجين لديكوراتهم أن تنبض بالحياة أو تتحرك كالصوت لكي تسمو بنبض اللحظات المسرحية" ويختلف الديكور المسرحي عن فن الديكور العام بأنه المعادل التشكيلي للنص الأدبي المكتوب, والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار ومعاني إلى تصميم مرئي ومكملاً لباقي عناصر العرض المسرحي"[1]. باعتبار أن هناك مواصفات لابد للديكور من استثمارها ليصبح جيداً أو صالحاً للعرض وهي: "أولاً: أن يكون ممكن التصديق من الناحية المعمارية. وثانياً: أن يكون عملياً من الناحية الآلية أو الميكانيكية"[2]. إذ يسهم في إخفاء الخلفيات غير الجميلة على خشبة المسرح وملء الفراغات وإيجاد الجو المناسب للممثل وإدخاله شعورياً في الزمان والمكان فمصمم الديكور له مسؤولية تنظيم البنية الحركية الصورية للديكور بحيث تؤدي دورا فاعلا في سياق الحركة المشهدية التكوينية والدلالية للمشهد وذلك استنادا إلى دور الإضاءة في كشف جميع مستويات حركة يؤديها الضوء واللون من تفاعل تشكيلي حركي مع مفردات الديكور والإظهار والتمازج بين حركة الضوء من جهة وحركة الكتل الديكورية من جهة أخرى.

ومن هنا يتضح أن السينوغراف كونه مصمما للديكور يعمل على إنتاج صورة تشكيلية داخل حدود فضاء العرض وتحقيق منظومة علائقية بأبعادها التشكيلية (ديكور، ضوء، أزياء، ماكياج، وغيرها) والتي تكون بنية تعبيرية ذات دلالات فكرية وجمالية لخلق فعل إدراكي لدى المتلقي.

---

[1]- ينظر : www. The decoration.com. Décor .2006,pp.62

[2]- جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص 395.

2-1-9 جمالية الإضاءة والإكسسوارات Accessories:

وهي مفردة تتناغم بالضرورة في ارتباطها المتعددة بباقي المفردات الأخرى، وأهميتها في التكوين العلامي، وتوظيفها الوسائطي، واستخدام المؤثرات الصوتية ووسائل مسرحية مثل (الأقنعة) واعتمد على أسلوب الممثل في الأداء. وتتسم معالجة (بيرغمان) لمسرحيات شكسبير بسيادة لوني الأسود والأحمر في السينوغرافيا والأزياء والملحقات المسرحية، وبإلغاء المعمار. أما أداء الممثلين فقد اتسم بالتنسيق الحركي وضبط الإشارات والدقة في الإيماءات. حيث "استخدم (بيرغمان) وسائل تقنية متنوعة، كالأقنعة والتضاد في الألوان والخطوط المعبرة في المكان الخالي، إذ تمتزج التراجيديا بالمهزلة، والجدية بالكروتسك"* فالضوء يكشف حركة الممثل، شكله، ملابسه. ردود أفعاله، وفي الوقت نفسه يطهر لنا الإكسسوارات جلية والإضاءة الناجحة هي التي يعرف صاحبها كيف يخلق صورة جذابة تقترب مع اللوحة التشكيلية من حيث توزع الظل، والضوء، وفرز ما هو أهم على خشبة المسرح"[1].

إن النظر إلى الدراما باعتبارها فنا لا يكتمل تحققه وتجده ماديا (العرض) تبقى نظرة ناقصة وبناء غير مكتمل إذا نقصته المعرفة بعناصر العرض، لأن العرض المسرحي يتألف من خطابات مركبة: خطاب النص، والإخراج، وخطاب العرض الذي لا يتكون من كلمات فقط وإنما من حركات وإكسسوارات وأصوات وأزياء...، وعمليات التلقي مختلفة ومركبة أيضا ومتداخلة، المخرج كمتلق للنص والممثل للعرض، لذلك لا ،يمكن الوقوف على مفاتيحه الأساسية تأويلا أو تفسيرا أو قراءة إلا باكتمال القدرة على تفكيك التفاصيل التي تكون معماره الغني، فالنص من هذه الزاوية بهارد خطة تصور العرض لذلك " فأيًا كانت المبررات والمسوغات التي يسوغها أصحاب مسرح القراءة أو مسرح المكتوب للقراءة –وعلى الرغم هذه الأيام فإن الكاتب المسرحي وهو يكتب يجد نفه في مواجهة متخيل واحد: حركة الشخصيات وصدامها على خشبة المسرح"[2] .

---

*– الكروتسك: صفة الفن الزخرفي الذي يصور أشكالا بشرية وحيوانية غريبة مختلفة بكائنات خيالية ورسوم وأوراق نباتية. الأمر الذي يوحي بشعور من البشاعة أو السخرية من توليفة لا تخضع لقواعد الممكن ولا لتصورات العقل. وترجع نشأة هذا المصطلح إلى الكلمة الايطالية جروتسيكا Grottesca المشتقة من (جروتا– Grotta) أي المغامرة ، لان هذا الأسلوب من الفن قد اكتشف أولا في الصورة الجدارية على بقايا مبان أخرجتها الحفريات من باطن الأرض. ينظر:جدي وهبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984.ص95.

[1]– نديم معلا محمد: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000، ص 19.

[2]– م ن، ص 268.

خامسا: جمالية العرض والتلقي.

1- جمالية العرض.

إن العرض المسرحي كصورة بصرية/سمعية هو بحث عن الصيغ الصُورية المثلى للطرح التشكيلي للوصول إلى درجة الأثر الفني موضوعا مُدركا و مُقنعا خطابا يملك اتصاليته كأي خطاب فهو عرض وتلقٍ مثل ما يكون عليه الأمر في خطاب اللوحة التشكيلية، فـ" بيكاسو عظيم بسبب هيمنته على تنظيم الصور- الحركة"[1] لكن خطاب العرض ينماز بالمباشرة بالصورة والصوت والحركة.

خطاب العرض هو الخطاب الثالث بعد خطابين، الأول خطاب المؤلف اللساني الذي يكتبه الكاتب، يتوجه به إلى الملتقى عبر الممثل والمخرج. والثاني خطاب المخرج الذي ينجزه على ضوء الخطاب الذي أعده المؤلف ليجعله قابلا للتجسيد إذ أن خطاب العرض صنو لمسالة التلقي إذ "يتحدد هذا الخطاب المقدم لحظة استقباله من قبل المشاهد"[2].

1-1 مفهوم خطاب العرض:

أ-لغة : عرف مصطلح الخطاب تعريفات كثيرة وهو يعني لغة "خطب فلان إلى فلان خطبه وأخطبه أي أجابه، والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان [3]"وورد في "المعجم الوسيط "الخطاب: الكلام"[4]، فالخطاب هو أحكام أو قواعد تسلسلها الجمل والأفكار، أو توالي العبارات في الكلام المتبادل بين المتخاطبين الذي يقصد به هو الكلام، «discours » الإفهام.

ب- اصطلاحا: يرى جميل صليبا في معجمه الفلسفي أن الخطاب هو: "القول والرأي، والمعتقد وهو عملية عقلية مركبة من سلسلة من الألفاظ العقلية الجزئية، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا

[1]- أي شنايدر، التحليل النفسي والفن، تر : يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزار الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة 132، 1984 ، ص94.

[2] - ينظر : رشيد بناتي، نحو بناء منهجية لتحليل العرض المسرحي، مجلة آفاق المغربية، الرباط: ع3، خريف 1989، ص65.

[3] - ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، ج 2، ت 1997 ، ص 275.

[4] - إبراهيم مصطفى، حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط 3، ج1، ص 2.

التي يرتبط بعضها ببعض[1]". من التعاريف المعجمية للخطاب كذلك "الخطاب حال من حالات الكلام، لا يتحقق إلا بالمشاركة ولمفهومه مدلولات أحدهما باللفظ، الموضوع لذلك كضمائر الخطاب المتصلة أو المنفصلة، وهي أنت وفروعه، وإياك وفروعه.

وقد تعمّقت الأبحاث في المجال اللّغوي بشكل كبير حول إشكالية الخطاب وتحليله سعيا إلى الإحاطة الشاملة بكل ما من شأنه أن يوضح الرؤى بدقة عن مفهومه، وعن مجالات استعماله وكيفية الاستفادة منه في إثراء البحوث اللّغوية والأدبية نقدا وتحليلا وكذا الإفادة من هذه الأبحاث في المسرح حيث أنه انطلاقا من تمييز بين الكلام واللغة، وتفريقه. العالم اللغوي السويسري فرديناند دوسوسور اعتبر الكلام والخطاب الذي يتولّد عنه هو استخدام ما للّغة (استخدام الأنظمة النحوية والدلالية)، يكون الخطاب في المسرح استخداما معينا في حالة محددة (في النص وعلى الأخص في العرض) لأنظمة اللغات ومن ثمة يتسع مجال البحث في اللغة المسرحية بتعدد أنماطها التي ترتكز على ما هو سمعي ومرئي مما يجعل من الخطاب في المسرح عدة خطابات يكون كل واحد منها مفتوحا على جملة من الأسئلة التي تبحث لها عن إجابات بتفاصيل تقف عند حدود الكائن والممكن لدى كل خطاب ومشروعية كينونة كل خطاب على حده، بدءا برسم حدوده في علاقاته المتشابكة والمتداخلة مع غيره، والتي تسهم في بناء دوائر "الاتصال والتواصل إذن يجمع بين طياته مجموعة من العناصر الأساسية التي لا يكتمل أي خطاب إلا بوجودها. ومن ثمة فالخطاب في بعده الشمولي يعد أهم ما يمكّن من ضبط الاتصال بين المرسل والمتلقي عبر الوسيط اللساني، وما يضمنه الخطاب هو الكفيل بتحديد بنيته النوعية، وبرصد غايات عملية التواصل"[2].

هنا لنا أن نقف على عدد لا حصر له من الخطابات التي تأخذ شكلها ومحتواها ومن ثم تسميتها من الموضوع الذي تطرحه بوصفها رسالة موجهة إلى المتلقي تختلف باختلاف المضمون، فإن كان المحتوى متعلقا باتجاه أو مذهب فلسفي فهو لا محالة خطاب فلسفي قائم على المنطق والاستدلال، إلى جانب الخطاب الأدبي بما فيه الخطاب السردي ،دون أن ننسى الخطاب النقدي، وهنالك جملة أخرى من الخطابات القائمة في فحواها على فن من الفنون مثل الفن التشكيلي، والنحت، والموسيقى، وفنون الرقص والأداء، والمسرح "إلى جانب أضرب أخرى كالخطاب التاريخي والديني والفكري الأيديولوجي. ذلك بالاحتكام إلى ما يحيط بالرسالة

[1]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982 ج 2، ص 2.

[2] - سعودي النواري ، جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني الغاضبون نموذجا، دراسة أسلوبية في دلائلية البنى، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط 1، جويلية 2003، ص 65.

أو مادة الخطاب من أبعاد تتجاوز مجرد الوقوف عند حدود وسيلة الاتصال إلى الأطراف التي " تتحرك في عالم الاتصال المتخلق تدريجيا"[1] في الأدب والمسرح مقارنة مع الحياة العادية من خلال الحوار، خاصة منه ما تعلق ودومينيك مانجينو D.Maingueneau طرح الاختلاف بينهما. وقد بينت الأبحاث في الخطاب ولقد تعددت الدراسات وتنوعت مجالات اهتمامها فهنالك دراسات اهتمت بالخطاب الذي يقوم بالحوار كاترين أوريكيوني C.Orcchioni أن خصوصية الخطاب في المسرح تكمن في كونه مقتصدا دلاليا وهذا ما يفتح الباب على مصراعيه للتدقيق فيما يسمى بخصوصية للثرثرة والاعتباطية في المسرح الخطاب المسرحي الذي يكون مدروسا بدقة ولا مجال فيه لما هو جزافي؛ فلكل كلمة وومضة وحركة في هذا الخطاب مبرر وجود ، وكذلك الأمر بالنسبة لخطاب التشيؤ بكل ما يحمله من تنوع واختلاف، فللكلمة مدلولها الذي ملأ من خلاله موقعها في الخطاب المسرحي على اعتبار جزء أساسي وهام يتموقع بدقة ضمن منظومة من الخطابات ، يتشكل وفق تناسقها وتعانقها وتعالقها.

1-2 الخطاب البصري في العرض المسرحي:

إن خطاب العرض المسرحي تجربة تشكيلية يتحول فيها الدرامي الكامن في النص إلى المحسوس من العلامات ذات الدلائل البصرية والإشارية التي تفجر المعنى الخفي والسِّري للكلمة، وكما كان المخرج متمكن من أدواته وفاهم لعناصر الخراج وقارئ مثالي للنص فأنه سيخلق انسجاما وتفاعلا بين التشكيل الحركي ودلالات اللغة التي يتمتع بها النص "إن فن المسرح ليس بالتمثيل الممثلين ولا بسردية النص المسرحية ، ولا بالإخراج ولا بالرقص بحد ذاته بل هو مؤلف من العناصر التي تقومه اي من الإشارة أو الحركة في الخفاء التي هي روح التمثيل ومن الكلمات التي هي جسم النص المسرحي ومن الخطوط والألوان التي هي جوهر الزخرفة نفسها ومن الإيقاع الذي هو جوهر الرقص وبهذا فقد يتأكد الوجود المستقبل للفن المسرحي"[2] فالخطاب في العرض إظهار مشهدي لنص المؤلف بنص رديف يخاطب حواس المتلقي حيث شكّلت الإرسالية البصرية في مسرح ما بعد الحداثة منعطفا فنياً وجمالياً جديداً في طروحاته واشتغالاته وفي مجالات تعبيراته الجمالية بتشكيلاته الحركية إفرازاً لمخاضات وصراعات والتحولات السوسيوثقافية عالم ما بعد الحداثة بضغوطاته ومن خلال إزاحاته على مستوى الرؤية والذائقية والتلقي

[1] – سعودي النواري ، جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني الغاضبون نموذجا، ص56.

[2] – جوردن كريج، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1960 ، ص 17.

1-3 جمالية العلامات البصرية في العرض المسرحي:

1-3-1 سيمولوجيا الحركة في العرض المسرحي.

السيميلوجيا اصطلاحا: هي (علم العلامات)، وهو مصطلح "يطلق على العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة"[1]، ولقد اتسع حقل علم العلامات ليشمل دراسة أنظمة أخرى غير لفظية وتم تطبيق مناهج البحث البنيوية والسيمولوجية على (الانثروبولوجي) و(الميثولوحيا) كمدرسة أنظمة العلامات في الأساطير والطقوس وكذلك في النظم الاقتصادية والثقافية... الخ

السيميولوجيا في المسرح لا تقتصر فقط على النص وإنما تنتج من خلال العرض أيضا لأنه يعتبر الثاوي الأكبر للعلامات، إن كانت بصرية كالحركة واللون والتشكيل والديكور أو صوتية كالحوار والمؤثرات الموسيقية ، فكل شيء في العرض المسرحي يحوي دلالة تنطلق من حاملها إلى المتلقي، والذي بدوره يحاول ان يرجع هذه الدلالة إلى معناها من اجل الوصول إلى الفكرة والغاية التي انطلقت منه، وان هذه العلامات التي تبث طيلة العرض المسرحي تأتي بشكل متزامن ، وان كان إيقاعها متباين ، وذلك بما يخدم الفكرة الأساسية للعرض المسرحي. تبلور مفهوم السيمولوجيا في المسرح من خلال هذه الدراسات للتأكيد بأن الظاهرة المسرحية ظاهرة علاماتية، وتم تحديد العرض المسرحي على ضوئها بأنه فعل سيمانتكي (علامي: سيمائي) مركز إلى أقصى حد يستخدم كأداة لتواصل دلالات تغضي بطريقة تكاد تكون منتظمة دائماً إلى بعض المضامين، لذا كان المسرح فن الثغرة والاصطلاح أكثر من الفنون الأخرى، واعتماده على الشفرة هو احد معطياته الأساسية"[2].

إذا تناولنا العرض المسرحي بصفته عرضاً بصرياً محسوساً فانه يتكون من وحدة سيمائية تبث إلى المستقبل في وقت واحد وتتألف من مجموعة من الأنساق يمكن تصنيفها على ضوء معيارين ولا بحسب أساليب الالتقاط من جانب الجمهور، ثم من حيث منشأها، وممكن انطلاقاً من المعيار الغول ان نحدد دستورين كلين وأولهما يرمز إلى العلامات السمعية وثانيهما يتناول العلامات البصرية، وممكن على أساس المعيار الثاني أن نميز العلامات المتأتية من الممثل وتلك الواقعة خارجاً عن الممثل"[3].

---

[1] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 445.

[2] – سامية اسعد احمد الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر (الكويت) العدد واحد، عام 1980، ص 83.

[3] – ماري زيادة "العرض المسرحي والحداثة" مجلة الفكر العربي المعاصر (بيروت)، العدد 44-45. ربع 1987، ص ص 71-72.

ان العرض سيموطيقيا، حيث يكون العمل نفسه (شيء Objet) أو مجموعة من العناصر المادية هي الدال او وسيلة نقل العلامة، وحيث يكون المدلول هو الموضوع الجمالي (Objet esthétique) الكامن في الوعي الجماعي عند الجمهور"[1]، ويصبح نص العرض علامة كبرى أو ماكرو علامة يتشكل معناها الكلي"[2]. وما يخصنا في هذه الدراسة تناول الجانب البصري من العلامات التي تشكل الحركة جزءاً أساسياً منه باعتبارها علامة بصرية تتألف من محتوى وتقوى بوظيفة سيمولوجية في المرئي كما هو الحال في بعض عروض الرقص الدرامي التي تشكل العلامة فيه " شئ محسوس يولد معنى في ذهن المتلقي، فالكلمة المنطوقة او المقروءة علامة، والرائحة علامة، والصورة علامة، بل ان كل معطيات الوجود المحسوس يمكن ان تتحول إلى علامات حيث تنتظم في اطار يسبغ عليها دلالة معينة من خلال علاقاتهما مع علامات أخرى[3].

على مستوى الدراسة السيمولوجية، يكون للحركة ازدواجية كونها (الإشارة) ومرجعا في ذات الوقت وفق ثنائية الدال والمدلول ضمن علاقة ثلاثية الأبعاد تندرج في عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه"[4].

فالدال هو صورة بصرية، أما المدلول فهو المفهوم الذهني الموجود في الوعي الجماعي لمعنى تلك الصورة. ولذا فان رفعة اليد إلى الأعلى بطريقة معينة، وهي حركة جسدية يمكن تسجيلها بالعرف الاجتماعي لجنس معين بمعنى الإشارة إلى حركة التحية.

فالإشارة تكمن في حركة التحيّة التي تمتلك معنى مجردا يربط بين الدال والمدلول لدى جميع الشعوب والأمم، وممكن استخدام هذه الحركة ضمن مفهوم محدد يعين لنا دلالة ذات صفات مشتركة لجنس ما او لأمة، فحركات التحية عند الصينيين تختلف بتفاصيلها في الإيماءة والانتقالة والمصافحة عن حركات التحية عند العرب، وبذلك تأخذ التحية على المسرح بتعدد إشكالها إعطاء دلالة اجتماعية عراقية خاصة بالشخصية ان

1- كير ايلام، "العلامات في المرح" أنظمة العلامات، ترجمة وإعداد سير احمد قاسم ونصر حامد أبو زيد (القاهرة: دار إلياس العصرية، 198،،ص 24.

2 – ينظر: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا؛ ج 2، منشورات عيون، ط2، د ت، الدار البيضاء ص ص 78- 79 .

3– اندريه فيرث، "مسرح التعازي، ملامح التعزية الإيرانية دراسة سيموطيقية علامية، تر : د. نهاد صليحة، مجلة المسرح ، العدد الخامس، القاهرة، يناير، فبراير، مارس 1988، ص 38.

4– ينظر : بسام بركه "الجذور الفلسفية والنظرية اللسانية للإشارة مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد 30، 31 صيف 1984، ص 45.

الحركة نظام إشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور المرئية وهي بطبيعتها شيء ملموس موجود على هيئة ذخيرة من الانطباعات مخزونة في ذهن كل فرد من أفراد المجتمع تتحول عند الاستخدام إلى وسيلة أساسية من وسائل الاتصال. فإشاراتها يمكن تحويلها إلى رموز ومعان تدرك عن طريق الحواس (حاسّة البصر) وبهذا المعنى تصبح الحركة صورة مرئية دالة على الفعل السيكولوجي والاجتماعي.

إذن فالحركة حقيقة معبرة عن صورة مادية ملموسة موجودة في الواقع، حيث تحيلنا التحية إلى مشار اليه واقعي يصل لنا وندرئه بالتلقي عبر خطوط اتصاله التي تبرز علاقة الدال بالمدلول. وهي شيء مادي بصري يحدد الدلالة. فلا دلالة بدون احالة إلى شئ يرتبط بعالم الواقع الخارجي المحيط بالإنسان.

ولقد أطلق الأنثروبولوجي الأمريكي راي بيردوسل (Ray. L. Birdwistell) مصطلح (Kinematics) على علم يدرس الحركت الجسمية المصاحبة للكلام ، أو تسدّ مسدّ ولها معنى إلى الأخذ بنظر الاعتبار تطبيق مبادئ السيميولوجيا باعتبارها إطاراً للتطبيق على حركات الجسم، وقسم الحركات الجسمية إلى وحدات تسمى الكينيم Kineme، ويستعين هذا العلم بالرسم أو التصوير لتحديد الحركات المصاحبة للكلام، ويؤكد هذا العلم أن الحركة الجسمية حركات فيزيولوجية، ولكنها نظام اجتماعي شأنه شأن اللغة تؤخذ بالاكتساب، وتدرس في إطار المجتمع ؛ ولذلك فقد اتجه علماء الحركة الجسمية إلى تطبيق مناهج اللغوي ينفي بحث مستويات وأصناف وإلى مناطق تصدر منها واليها الحركة وربط كل هذه الأقسام بصفته عالم (أنثروبولوجي) يدرس السلوك الإنساني كعلم، ربط دراسته بالحركات المختلفة وأطلق عليها اسم السلوك. فتغير ملامح الوجه يعتمد على الأنف والأذن والعيون والوجنات ومن خلال تغيرات معينة لعضلات الوجه ينتج لنا تعبير ذو دلالة، وكذلك باقي أعضاء الجسم كالرأس والأطراف والجذع "هناك سلوك العينين كالنظرة الجريئة، والنظرة المختلسة والنظرة الشرزاء وهناك سلوك اليدين وسلوك الكتفين والعطفين والساقين والقدمين[1]، ومجموع هذه الحركات تشكل دلالة سلوكية ذات معنى محدد، فكل تشكيل حركي يبني علاقة بين الدال والمدلول، ويرسم بهذه العلامة خط دلالي بين العنصرين موضحاً تثبيت العلاقات التوصيلية بين الناس وموجودات العالم.

فالحركة إذن من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار واكسرها مرونة، بمعنى أنها تمثل اكبر مجموعات الدلالات اتساعاً وتطورا. وقد تكون الحركة حنكية اليد أو الذراع أو الساق أو الرأس او الجسد كله، وتسعى الحركة إلى خلق بعض الدلالات وتوصيلها. فالممثل الذي يقطع خشبة المسرح ذهاباً وإيابا ليعبر عن قلقه

[1] – فاطمة محجوب ، المشيه في الشعر العربي، مجلة عالم الفكر ،الكويت، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، 1982، ص 12.

وحيرته أو يفتح فمه وتتسع عيناه تعبيراً عن دهشته او يفرك يديه تعبيراً عن فرحه، او يجري ويلتفت وراءه على انه مطارد[1]

واستخدامها على المسرح يأخذ مستواه الدلالي ليس من اعتبارات ان الحركة علامة اصطلاحية لها قوانينها ورموزها المرتبطة بواقع معين، بل تحمل العلامة المسرحية (الحركة) دلالة مصاحبة تأخذ سياقها من خلال السياق العام للعرض. وبذلك تساعد هذه الدلالات المصاحبة بإعطاء ثراء متنوع للحركة إضافة إلى أنها تحفز ذهن المتفرج من خلال الإشارة إلى الواقع الذي تمثله صورة الحركة المنتقاة، ومثال على ذلك فان الحركة العسكرية للاستعداد، وهي بطبيعتها دلالة اصطلاحية تدلل أن الشخصية عسكرية، ولكن طريقة أداء هذه الحركة يمكن ان تولد دال جديد، فيمكننا التعرف على ان الشخصية ضعيفة جسمانياً من خلال حيتها الضعيفة او ان الشخصية لرجل قوي او غاضب وكذلك يمكن التعرف على جنسية العسكري أيضاً. عندها تطفي هذه الوحدات الدلالية الثانوية على المعنى الاصطلاحي الأساس، وتلعب العلامة (الحركة) دور إبداعياً متميزاً في الفن.

طبقاً لقول (موكارفسكي) الفن يختلف عن غيره من العلامات بأنه لا يشير إلى شيء محدود في الواقع بل يشير إلى مجموعة الظروف الثقافية والاقتصادية والحضارية. فالذي يميز الفن عن اللافن هو نوعية المشار إليه فبينما تكون العلامات خارج الفن علامات محدودة بارتباطها بمشار إليه بعينه. فان العلاقة في إطار الفن وقابلية العلامة لان تصلح للإشارة إلى أكثر من مشار إليه واحد"[2].

وتوجد مجموعات حركية يمكن توظيفها على خشبة المسرح وتقيمها إلى الأنواع التالية:

1) الحركة التي تصاحب الكلام Kinetics ودورها في المعنى
2) الحركة التي تحل محل الكلمة وتكون بديلا عنها (الإيماءة)
3) الحركات التي تحل محل الديكور أو بعض قطع الإكسسوارات، كطرق باب دون الوجود المادي للباب.

[1]- سامية اسعد احمد، الدلالة المسرحية، م س، ص 90.

[2] - سيزا قاسم، "السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد" أنظمة العلامات، ص 25.

4) الحركة التي تدلل على بعض الأحاسيس والانفعالات[1] .

إن الدراسات السيمولوجية تنظر للحركة على أنها منظومة إشارات دالة متناسقة تتحكم فيها تركيبة نظامية تتكون من بنى معينة من العلامات المقصودة للتعبير عن فكرة العرض ويتم إدراك هذه المنظومة الإشارية من قبل المتلقي بواسطة اكتشاف العناصر المكونة التي تميز المنظومة وطبيعة بنيتها، وتقع ضمن المراحل الاستكشافية التالية:

أ- التعرف على العناصر الدالة.

ب- قراءة هذه العناصر أي استخلاص معانيها المتعدد بالرجوع إلى الواقع الثقافي والاجتماعي.

ت- تثبيت المدلول الحقيقي بالتعرف على السمات المتشابهة أو المتكاملة لمختلف الوحدات الدالة طول العرض"[2].

فالحركة لا تأتي منفردة بذاتها بل تكتسب دلالتها من خلال تعارضها ووجودها ضمن سلسلة المنظومة الحركية وعلاقاتها الأخرى داخل العرض، ويساعد هذا الوجود الدلالي بالنتيجة في تغيير مواقف وعادات المتلقي المكتسبة.

1-3-2 الحركة علامة.

تصنف الحركة سيمولوجيا كعلامة، من نقطة الاتصال التي تربط بين ذاتية المبدع ووعي المستقبل (المتلقي) الجمالي المستقر في ذهنه. وكذا استقلالية العلامة ومستوى تأثيرها التوصيلي. وتنطوي العلامة المسرحية على ثلاثة عناصر رئيسة تحلل على أساسها إمكانيتها في توصيل الرسالة وينتج عن هذا التحليل ربط جدلي بين الفنان والعلامة والواقع وبذلك تحدد العلامة الفنية ضمن العناصر التالية:

1. رمز محسوس يبدعه الفنان؛
2. معنى مودع في الوعي الجماعي؛
3. علاقة تربط بين العلامة والشيء الذي تشير إليه العلامة في الواقع"[3].

---

[1] - ينظر: أمينة رشيد السيموطبقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب: أنظمة العلامات، دار إلياس، القاهرة، د ط، 1986، ص 62.

[2] - ينظر، سامية أسعد، الدلالة المسرحية، م س، ص 90.

[3] - كير ايلام، م س، ص 38.

فتحليل الحركة كعلامة فنية تتكون من الرمز والمعنى والإحالة التي تحيل إليها الحركة في الواقع، إذ لا تحديد لما تحيل إليه كون الحركة لكون العلامة فنية، والفن ضرورة ممن ضرورات الحياة، فالحركة علامة فنية مركبة وفق سياق من العلاقات المركبة من الأصوات والصور والرموز التي تربط بين العمل الفني وما وراءه[1].

يمكن القول، أن الحركة وما تحتويه من تقنية بلاستيكية تبنى على الاكتشاف، فالممثل كتلة متحركة بأطرافها وأعضائها تفتح مدلولات ورموزا مجردة وغير مجردة يستنطقها العرض المسرحي. في عروض الباليه والكوريوغرافيا والبانتومايم، وجميعها تعتمد الحركة الجسدية وسيلة تعبيرية، لقد أصبح الاهتمام بالجسد وتعبيراته وتقنياته أهم مميزات الأداء التمثيلي في العصر الحديث، ومع البحث،في استخدام أشكال وطرق عمليات وسلوك وحيل وخدع وأشياء ظاهرية أخرى نسميها بالتكنيك، الذي يسمح بتحقيق الحركات الدالة.

والحركة كعلامة تأخذ وظيفة سيمولوجية تستطيع تميزها من خلال دراسة التصنيف العام للعلامات على المسرح كما يراه السيمولوجيون حيث تصنف الحركة إلى مجموعتين هما:

1- **العلامات الطبيعية**: يرتبط الدال والمدلول في هذا النوع من العلامات بعلاقة عليه سببية من خلال تحديد جانب الربط الفيزيقي، يقول "اندريه لالاند": "العلامات الطبيعية هي التي لا تكون علاقتها بالشيء المدلول ناتجة إلا عن قوانين الطبيعية كمثال الدخان الذي هو علامة النار"[2] ومثال الدخان دال على المدلول وهو النار أو عندما يفرك الممثل راحتي يديه فان الدلالة توحي ببرودة الجو، ودونا يستنتج من الحركة التي قام بها الممثل والتي تربط فأن الدال فرك اليدين عن الدفء والمدلول برودة بسبب ضمن قانون طبيعي وتشترط هذه العملية حضور المرسل إليه.

2-**العلامات الاصطناعية**: وهي العلامات التي تربط بين الدال والمدلول معتمدة على الإرادة والوعي وغالباً ما تكون صفة هذه العلاقات جماعية عرفية ان فارتجاف اليدين لدى الممثل من فعل المرض (اللإرادي) يستطيع ان يحيلها على سبيل التوظيف العلامي إلى حركات (إرادية) اصطناعية، على الخشبة، فـ" العلامات الطبيعية تتحول إلى علامات مصطنعة ويستطيع في ذلك أن" يصطنع "العلامات، قد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لا إرادية في الحياة، وبالرغم من ذلك فأنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة في المسرح"[3] وبذلك يختلط في العرض

[1] – ينظر: أمينة رشيد، م س، ص 62.

[2] – زياد جلال، مدخل إلى السيمياء في المسرح، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، وزارة الثقافة، 1992. ص 29.

[3] – كير ايلام، م س، ص 34.

الواحد هذان النوعان من العلامات بحيث "يحول العرض العلامات الطبيعية إلى علامات صناعية بمعنى انه يضفي (الصنعة) إلى العلامات فتصبح علامات إرادية على الرغم من أنها في الحياة مجرد أفعال انعكاسية او لا إرادية، وتكسب وظيفة تواصلية حتى وان افتقدتما في الحياة ".[1]

المجموعة الثانية: ويطلق عليها اسم التصنيف الثلاثي الذي وصفه (تش، سي، بيرس) وفقاً لعلاقة الدال بالمدلول وهي تقسم إلى ما يأتي.

1-**الأيقونة:** يتمثل موضوع الأيقونة كعلاقة دالة من خلال التشابه أو التطابق بين الدال والمدلول. فحرقة شيخ طاعن في السن موجودة في الواقع، يستطيع الممثل بصوته وجسده وهما أفضل طريق لتحقيق الإيقونة أن يحاكي هذه الشخصية من خلال عنصر التطابق، فتقوس الظهر، والإيقاع البطيء للسير بالإضافة إلى بعض الإيماءات والتصرفات في السلوك يحقق تطابقاً تاماً بين الشخصية والدور، والحركة الأيقونية تحاكي أو تعكر معناها في شكلها، مثل الصور الفوتوغرافية فهي ورقة مطبوعة تحيل إلى شخص ما عن طريق محاكاة مظهره الخارجي[2].

إن المسرح هو أفضل مجال لتطبيق الأيقونة وهذا متأت من عنصري التشابه والتطابق بين الدال المسرحي والمشار إليه في الواقع فجميع الحركات التاريخية وحركة الفترة المستخدمة في العروض المسرحية التقليدية تخضع لقانون العلامات الأيقونية. بصفتها حركات مشابهة تماماً وتنتمي إلى الواقع الذي أخذت منه انتماء متماثلا، والأمثلة واضحة في مجال المسرح الحر في فرنسا (اندريه أنطوان) الذي يؤكد على عملية استنساخ الواقع فوتوغرافياً ونقله حرفيا على خشبة المسح، وكذلك في العروض الواقعية (ستانسلافسكي) الذي يدعو فيها المحاكاة حركة الواقع بصدق وايمان.

2- المؤشر: إن ارتباط علاقة المؤشرات بمواضيعها يعتمد على وجود علاقة سببية بين الدال والمدلول في المؤشر تكون العلاقة ملموسة وواقعية ومن النوع التعاقبي العرضي عادة. المؤشر بالأساس منها هو الدال الذي يكون علاقته بالمدلول مؤشرية في صيغتها[3]. فحركة اليد مثلا أثناء ملامسة أصبعي الإبهام والسبابة مؤشر على وجود النقود، وترتكز هذه الإشارة الحسية بين الدال والمدلول على رابطة التجاور الواقعي بينهما.

[1] - كير ايلام، م س، ص 38.

[2] - أندريه فيرت، م س، ص 38.

[3] - ترنس هوكز، م س، ص 118.

إن العرض يحوي بتفاصيله مجموعة كبيرة من المؤشرات الحركية و يمكن اعتبار جميع جوانب العرض مؤشرات بمعنى ما بسبب اتساع نطاق فصلية المؤشرات، فكثيراً ما يصور المنظر الدرامي من خلال التداعيات العلية او التجاور بدلا من الصورة المباشرة"[1]. فالمؤشرات لا تشكل حالة مستقلة قائمة بحد ذاتها في العرض المسرحي بل يعد وجودها فيه على القيام بإزاء وظيفة معينة تتصاحب مع دلالة أيقونية. فالحركات التي يقوم بها الممثل تعبر عن حالات الشخصية النفسية وتصور بذلك الجو العام الخاص بالموقف الدرامي تصويراً أيقونياً وفي ننس الوقت تشير هذه الحركات إلى مستوى الشخصية الاجتماعي والاقتصادي بان تحدد طريقة أداء الحركة وأسلوبها نوعية العمل الذي تقوم به الشخصية في الحياة وتشير اليه

3-الرمز: الرمز يحيل الشيء إلى علامة ثبتها العرف الاجتماعي في الوعي الجمعي، ولا يعني بوجود تشابه أو صلة سببية بين الدال والمدلول وعلى هذا الأساس يعرف (هيغل) الرمز بأنه دلالة. لكن العلاقة التي تقوم بين المعنى والتعبير في العرض المحض هي علامة عسفية بحتة، فهذا التعبير او هذه الصورة او هذا الشيء الحسي لا يمثل إلا في أدنى الحدود ذاته، لذا لا يوقظ فينا بالأحرى إلا فكرة مضمون غريب عنه تماما ولا جامع على الانطلاق بينهما".[2]

فالسيف على سبيل المثال رمز الشجاعة العربية. رغم انعدام العلاقة المطابقة او العلية بينه وبين موضوع الرمز، بل انه اكتسب هذه الدلالة من خلال الاستخدامات العامة للعرف الاجتماعي المتداول، إذن فالرمز هو "علامة تثير إلى الموضوعة التي عبر عنها عبر عرف، وغالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرموز بموضوعه"[3] .

إن العرض المسرحي يستخدم الحركة كعلامة ويبلغ منها أشكالا جديدة لا وجود لها في الحياة يمكن أن يديها المتلقي إدراكاً حسياً، ولا تأخذ هذه الأشكال صفة التعبير الحقيقي عن الأحاسيس والأفكار إلا من خلال الرمز، وبالتالي تكتسب صفة الفن.

[1] – كير ايلام، م س، ص 225.

[2] – هيغل، الفن الرمزي، ترجمة: جورج طرابيشي بيروت: دار الطليعة، موسوعة علم الجمال الهيغلي، 1979، ص 11.

[3] – تشارلز لانجر بيرس، "تصنيف العلامات" أنظمة العلامات، ص 142 .

وتعزز (سوزان لانجر) هذا بقولها أن الأشكال إما ان تكون تجريدات فارغة، او إنها تحوي مضموناً، ولهذا فان الأشكال الغنية تعد شكلا من نوع خاص، ولها معنى خاص، إنها أشكال معبرة منطقياً، أو ذات معنى، إنها رموز لوضوح الوجدان[1].

فكل حركة على خشبة المسرح من اجل ان تصبح رمزا يجب ان تجرد من علاقاتها الحركاتية العادية وتأخذ مجالا دلالياً مثيرا عن طريق تركيبها الغني ضمن نسق العلاقات العامة في العرض، وتستطيع الحركة كعلامة رمزية ان تأخذ مكانه مهمة ووظيفة إدراكية وتوظف عن طريقها ما في الحياة من مواقف وأفكار وتجعلها أكثر فهماً وإدراكاً بالنسبة للمتلقي ان العمل الفني هو تجريد الأصوات او الأشكال او الحركات لكي تجذب انتباهنا نحوها[2] و بهذا فالحركات الإنسانية الناتجة عن خبرة بثرية واسعة تتحول إلى عملية إبداعية مدروسة من خلال تخيلها كفعل رمزي وإدراك مهمتها ووظيفتها الأساسية في الحياة الداخلية للبشر ثانياً.

وعلى ضوء ما تقدم يمكن تحليل مكة الرمز بنيوياً كونها تتركب من دال ومدلول، ويقع الدال في مستوى التعبير بينما المدلول في مستوى المضمون، وممكن تقسيم كل من هذين المستويين إلى صورة ومادة"[3] .

للعلامات على خشبة المسرح دور في إظهار الدلالات المشهدية عبر التشكيل الحركي في العروض المسرحية، وذلك في إطار انساق علاماتية تضفي حقيقة العرض السيميائية. فالعرض المسرحي نسق سيميائي دال يتوافر على انساق علاماتية أو إشارية لفظية وغير لفظية، سمعية وبصرية، تنتمي إلى فنون عديدة، (النص الأدبي، وفن الإلقاء، والشعر والحركة والإيماءة، والرقص(الكوريوغراف)، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، والإنارة، والأزياء، والماكياج، والإكسسوار).

وبالرغم من هذا التعدد والتنوع والتعقيد الظاهر بين مكونات خطاب العرض المسرحي فانه لا يمكن النظر إلى هذه العناصر الفنية وكأنها تعمل بشكل متواتر أو كان كل عنصر من هذه العناصر يعمل بمعزل عن الأخر، بل هي وحدات سيميائية تتمفصل وفق شبكة متماسكة من العلاقات الداخلية التي تصل بينها على أساس بنائي ودلالي فادا ما كانت العلامات اللفظية وعبر حضورها في فضاء العرض المسرحي تؤكد مرجعية النص المسرحي في قدرتها على تحديد الأمكنة والأزمنة والشخصيات بواسطة الملاحظات المسرحية أو الإخراجية

[1] – سوزان لانجر، ، فلسفة الفن، إعداد : راضي الحكيم ، دار الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 17.

[2] – م ن، ص 19.

[3] – د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 462.

فان هذه العلامات نفسها وعبر تمثيلها للحوار تتميز بأهمية بالغة في إقامة التواصل بين الشخصيات والأخر وكذلك في إيصال المعنى المنشود سواء في مستواها النص أو من خلال تواجدها في بنية خطاب العرض المسرحي والعرض المسرحي كنسق علاماتي على كل المستويات فهو يحتوي بين جنباته على علامات مركبة، لفظية وغير لفظية سمعية وبصرية وهي في الوقت نفسه علامات أيقونية ومؤشريه ورمزية.

ومن هذا المنطلق يمكن القول " أن العرض المسرحي ككل هو رمزي، نظراً إلى أن المشاهد ينظر إلى أحداثه على أنها تقوم مقام أشياء أخرى غيرها استناداً إلى الاتفاق وحدة"[1]. عموماً تتواجد العلامات أو الإشارات لفظية كانت أم غير لفظية سمعية وبصرية (زمانية ومكانية) فوق خشبة المسرح من خلال اصطراعها أو تفاعلها الدائم من اجل تحقيق وحدة العرض وتكامله القني الذي ينشده المخرج مرتكزاً في سعيه على خصائص العلامة ووظائفها التي تتسم وتتميز بها.

1-3-3 خصائص العلامة المسرحية:

لا تتسم العلامة في العرض المسرحي بثباتها وجمودها مطلقاً وبأي حال من الأحوال، بل أن العلامة تعد حقيقة متغيرة ومتحركة، كما تتميز بقدرتها التحولية أو ديناميكيتها وكذلك بقدرتها التوليدية، ولعل هاتين الخاصيتين تمثلان ابرز خواص العلامة المسرحية العديدة وأهمها.

أ- **خاصية التحول** Transformability:

إن من أهم وأبرز خواص الحركة على مستوى الدلالة العلامية المسرحية هي امتلاكها القدرة على التحول فالحركة الدالة كعلامة تتوافر على إمكانات واسعة على التحول أو التنقل بين الأنساق السيميائية المتعددة والمختلقة العاملة كعناصر فنية أو جمالية مهمة وفاعلة في بنية خطاب العرض المسرحي، فقد ينتج هذا التحول دوال متعددة ذات قدرة توليدية للدلالات ذات طابع سمعي أو طابع بصري وربما تكون قناة بثها هو الديكور أو الممثل أو المؤثرات الصوتية أو الموسيقى أو الإنارة، أو أي عنصر فني من عناصر العرض المسرحي الأخرى "مخزوناً صغيراً يمكن التنبؤ به من الدوال يستطيع ان تنتح بنيات دلالية غنية"[2]وذلك لكون العلامة تتسم بحريتها ومرونتها في الانتقال من مظهر إلى أخر أو التنقل بين عنصر وأخر، مما يسهم في بنية العرض

[1] - كير إيلام، العلامات في المسرح، أنظمة العلامات، ترجمة وإعداد: سيزا احمد قاسم، نصر حامد أبوزيد دار الياس العصرية، القاهرة، 1986، ص45.

[2] - م.ن، ص 245.

المسرحي في تكوين قناة بث موحدة لترسل علامة واحدة موحدة وهي العلامة المركبة.

فالعرض المسرحي ينطوي على بنية سيميائية متفاعلة تتسم بحيويتها ومرونتها، وقد أكسبته هذه البنية القدرة على تحويل الأشياء فوق خشبة المسرح إلى علامات signs تتسم بتعدد وظائفها وقدرتها الفائقة على التحول؛ كما مكنته العرض المسرحي هكذا بنية ديناميكية وعملية مرنة من استيعاب عناصر ذات هوية تنتمي بها إلى فنون أخرى كالموسيقى، والنحت، والرسم، والشعر، والرقص (الكوريوغراف) في نطاقه، فالمسرح " يتميز بقدرته ليس فقط على استخدام كل عناصر هذه الفنون بل على تحريرها من القيود التي فرضتها عليها فنونها الأصلية وتوحيدها في كل موحد ذي خصائص مسرحية بمعنى أخر، أن هذه العناصر تدخل في علائق واتساق جديدة عند تمسرحها، ولكن هذه العلائق لا تخضع لقوانين ثابتة"[1]. فخاصية التحول هي السمة البارزة التي ينفرد بها العرض المسرحي بين مجمل الأنساق الفنية التي تتآلف وتتسق في موادها وأنساقها. والعلامات في خطاب العرض المسرحي يمكنها بفعل ديناميكيتها ومرونتها أن تغير مادتها وتبعث الحياة والحركة في الأشياء الجامدة، بالإضافة إلى حريتها في التنقل بين المظاهر المتعددة والمختلفة سواء أكانت سمعية أو بصرية دون عائق. «ولكن بالإضافة إلى ذلك فإن الأشياء التي تلعب دوراً رمزيا ودلالياً على الركح تأخذ وهي في حالة استعمال ركحي خصوصيات وصفات وطبائع لا تحملها في الحياة العادية، فالأشياء في المسرح- كالممثل تماما- تخلق من جديد مغايرة لطبيعته الأولى، كالممثل الذي يتحول على الركح إلى إنسان أخر (شاب إلى شيخ، امرأة إلى رجل...)

ب- الخاصية التوليدية Generative Capacity

ونعني بالقدرة التوليدية ذلك الاختزال و التكثيف للحركة/العلامة على الخشبة لإنتاج الحركات المتولدة عنها بالاشتغال، فقد تفضي العلامة الواحدة بفعل قدرتها التوليدية إلى سلسلة من العلامات المصاحبة التي تحمل دلالات متنوعة مرافقة أو مضافة للعلامات الاصطلاحية. وهي أيضا "الاقتصاد الفائق لوسائل الاتصال، بمعنى أن مخزوناً صغيراً يعكن التنبؤ به من الدوال يستطيع أن ينتج بنيات دلالية غنية"[2]فالسيف كمفردة دالة يمكن استخدامه بحركات متعددة لإيصال دلالات مختلفة، وعليه يستعمل لحركات القتال وكذلك لحركات التحية، وتدرس الحركات على المستوى الدلالي في المسرح بصفتها حاملة لمعنى ويمكن استخراج معان توليدية

[1] - هونزل. جيندريك: ديناميكية الإشارة في المسرح، م س، ص 31.

[2] - كير إيلام، العلامات في المسرح، م س، ص 245.

منها. وفي هذا الإطار يشير (بيتر بوغاتيريف) إلى نوعين من العلامات "علامة ترجع إلى شيء"، وعلامات تدل على علامات ترجع إلى شيء"[1]. فالتركيبات الديكورية التي ترمز إلى منزل في سياق مشهد معين، نجد أن هذا المنزل يصبح إشارة أو علامة ترمز إلى إشارة تصف المنزل في سياق المشهد أو العرض، وقد يشير المنزل إلى منزل قائم في الواقع المادي، إذا ما نظرتا صوبه نظرة مباشرة كون المنزل علامة مرئية أو عيانية (أيقونية)، وهكذا يكون المنزل علامة تحيل إلى شيء، وعلامة تدل على علامة تحيل أو تشير إلى شيء. ولكون العروض المسرحية الطبيعية والواقعية تعتمد الاقتصاد في إرسالها للعلامات التصويرية أو الأيقونية، فقد سعت العروض الطبيعية إلى إقصاء العديد من العناصر الغنية، كالموسيقى والرقص(الكوريوغراف) بغية المحافظة على طابعها المتسم بالواقعية والذي يشوب أجواءها وملامحها. كما سعت هذه العروض إلى الحد من قدرة ومرونة العلامات التوليدية لعناصرها الغنية والأداء التمثيلي منها بشكل خاص فالعلامات الأيقونية – iconicssigns– التي تعتمد مبدأ المطابقة والمشابهة مع الواقع هي الأساس الذي عليه العروض الطبيعية والواقعية، لذا كان هذا الواقع هو المرجع الأساسي لهذه العروض، في حين تميل العروض المسرحية اللاواقعية الحديثة أو المعاصرة إلى الارتكان لتعددية العلامات وقدرتها التوليدية ومرونتها' ومثال ذلك عروض(مسرح الفن، المسرح المؤسلب، لفيسفولدمايرخوك) الذي عمد إلى منح المفردة دلالات متعددة ومتنوعة حينما راح يستخدمها مقترنة بأداء الممثل، فقد تستخدم المظلة اليدوية كسيف تارة وكمجرفة أو بندقية تارة أخوى وتستخدم كلا الدلالتين للإشارة إلى دلالات أخرى.

أما عروض (المسرح الفقير، لجيرزي كروتوفسكي) فقد تم التعامل في نطاقها مع القدرات الفائقة لتقنيات جسد الممثل باستخدام هذا الجسد في تكوينات دالة متعددة ومتنوعة، فيرسم جسد الممثل وقدراته الصوتية والإلقائية دلالات لا تعد ولا تحصى تسهم وبشكل فاعل في إنشاء بنية المشهد، فقد يتحول جسد الممثل وصونه إلى حيوان متوحش ومغترس أو حصان جامح...أو كرسي أو شراع أو شماعة ملابس ...الخ. وتتسم العلامة المسرحية بتنوعها وكثافتها، فإذا ما تم إرسال فيض من العلامات على نحو مكثف ومتكرر فإنها حتما ستشكل عائقاً أمام المتلقي وقدراته الإدراكية، أي إن المتلقي سيعجز عن إقامة التواصل على أساس من علامات صادرة بشكل مكثف ومكرر من لدن عناصر تقنية مختلفة ومتعددة في آن واحد. أما في الحالة التي تتقوض فيها قدرة الرسالة الغنية أو الجمالية المبثوثة على إنتاج العلامات أو الإشارات المختلفة لمتوازنة والكافية فان مصير هذه الرسالة سيؤول إلى الفشل، لأنها ستكون رسالة مشوشة عند مستوى الاستقبال.

[1] – زياد جلال، مدخل إلى السيمياء في المسرح، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، وزارة الثقافة، 1992، ص 40.

ج– التصدر:

ينطوي العرض المسرحي على بنية تتسم بديناميكيتها وفاعليتها، والبنية يحسب تعريف (جان موكتارفسكي): "بأنها جملة عناصر لها توازن داخلي يضطرب ويستعيد توازنه باستمرار، وتبدو وحدتها وكأنها جملة ض التناقضات الديالكتيكية"[1]. وهذه البنية تحقق تدرجاً هرمياً معقداً تتكتل فيه مجمل العناصر الغنية أو الجمالية المكونة لبنية خطاب العرض المسرحي. وفي إطار هذا التدرج الهرمي، الذي يتسم بالمرونة والقدرة التحولية الفائقة في نظام تدرج العناصر الغنية مشابها لقدرة العلامة على التحول؛ يهيمن عنصر معين على العناصر الأخرى فيتحقق تصدر لهذا العنصر المهيمن أو لبعض العناصر على عناصر أخرى، "والتصدر هو القيام بتوجيه اهتمام المتفرج، بشكل مؤقت جزئي أو طيلة المسرحية' تحو جزء معين من العرض أو احد عناصره"[2]. وأي عنصر من العناصر الغنية يقوم بتصدر قمة الهرم يكون قد اتخذ زاوية الاهتمام القصوى في نطاق بنية العرض المسرحي المتسمة بمرونتها وحيويتها الفاعلة فغي اغلب الأحدان يتصدر الممثل مجمل العناصر الغنية الدالة الداخلة في تكوين خطاب العرض المسرحي، فيصبح الممثل عنصراً مركزياً مهيمناً في نطاق التراتب أو التدرج الهرمي لهذه العناصر الدلالية المكونة لخطاب العرض المسرحي عبر قدراته التعبيرية والجسدية، وقد يتصدر عنصر آخر بشكل مفاجئ فيحقق أولية أو تصدراً على العناصر الدلالية ١لأضى المجتمعة في ذلك التدرج أو التراتب الهرمي المركب والمكونة لبنية خطاب العرض المسرحي لفترة من الفترات وهكذا دواليك بحسب تفاعل العناصر الغنية علائقياً ووظيفياً في بنية ذلك الخطاب.

د– العلامة المركبة:

إن أهم ما يميز خطاب العرض المسرحي هو توافره على عناصر فنية متعددة ومتنوعة تنتمي لانساق سيميائية مختلقة (كالتمثيل، والنص اللغوي، والموسيقى، والرقص (الكوريوغراف) والسينما، والشعر..الخ) والتي تتلازم وتتفاعل في بنية خطاب العرض المسرحي، وكل عنصر من هذه العناصر الفنية ينطوي على قيمة سيميائية تجعل من خطاب العرض المسرحي حقلا دلالياً زاخرا بشتى صنوف العلامات أو الإشارات اللفظية وغير اللفظية(السمعية والبصرية) طبيعية واصطناعية، كما يشتمل على علامات أو إشارات أيقونية، ومؤشريه، ورمزية، مما يشكل تعقيداً كبيراً لبنية العرض المسرحي المتحركة والمرنة ولكون العلامة المسرحية ذات قدرة تحولية

[1] – بيتر بوغايتريف: الرموز والدلالات في المسرح: ترجمة: د. محمد عبازه، مجلة فنون، تونس، العدد6، 1986. ص 14.

[2] – زياد جلال، مدخل إلى السيمياء في المسرح، م س، ص 40.

فائقة وفاعلة تمكنها من التنقل بين الأنساق المتعددة والمواد المتنوعة وتتمظهر بمظاهر مختلفة دون عوائق أو حواجز، فان العرض المسرحي كشكل تركيبي يتوافر في بنيته – المتحركة والمرنة ذات القدرة التحولية الواسعة والفاعلة– على مجموعة من الدوال المسرحية السمعية أو الصوتية(اللفظية وغير اللفظية) والبصرية الطبيعية والاصطناعية، «وهذا يعني إن الدال على خشبة المسرح يشمل أنماطا عدة للعلاقات بين مجموعة الدوال المكونة لشكل العرض. من خواص الدلالة المسرحية أيضاً الميل إلى التعقيد. فهناك حالات يضطر المتفرج فيها ان يجمع بين دلالتين او عدة دلالات تنتمي إلى مجموعات مختلفة لكي يكشف المدلول المركب"[1]

فكل دلالة تتشكل من دمج أكثر من دلالتين في تركيب واحد يطلق طيه اصطلاح(الدلالة المركبة)"[2]. فقد تتخذ العلامة المسرحية– Theatrical sign– فوق خشبة المسرح صفة العلامة المركبة حينما تتعالق مجمل الدوال السمعية والبصرية التي يبثها الممثل(المؤدي) على سبيل المثال؛عبر قناة جسده وصوته مع شتى الدوال السمعية والبصرية(المكانية والزمانية) التي تبثها العناصر الفنية الأخرى للعرض فتمفصل نطق الممثل المؤدي وحركته وإيماءاته ومظهره بالمؤثرات الصوتية أو الموسيقى أو الإضاءة أو حركة الديكور يؤدي بالضرورة إلى توليد دلالة يستقبلها المتلقي على إنها دلالة مركبة، بعد أن يقوم هذا المتلقي بالجمع بين الدوال الداخلة في البث وبين دلالاتها. فمرور حشد من الفلاحين فوق خشبة المسرح غاضبين يهتفون بعضهم يرفع العصي والبعض الأخر يرفع ذراعيه وعلى السايك –عند الخلفية– شاشة سينمائية تعرض شعارات معينة، بينما هنالك حركة للديكور عند أعلى اليسار وأعلى اليمين وإنارة تتوزع الفضاء وأنغام موسيقية تناسب الحدث أو الموقف، فحينما يربط المتلقي هذه الدوال المختلفة والمتنوعة مع مدلولاتها بعد استقبالها ستتكون لديه علامة أو إشارة مركبة تدل على إن هؤلاء الفلاحين ثاروا ضد الإقطاع مطالبين بحقوقهم، أو إنهم يحاولون رفع الظلم الذي وقع عليهم.

إن الممثل وصوته وحركاته، يعد الحامل للعلامات و في ذات الوقت عنصرا ضاخا لإنتاج الدلالات كونه المعادل الصوري للنص المسرحي صورياً على المسرح وإنتاج الدلالات المسرحية بنقل المعاني والأفكار إلى المتلقي، فهو "منتج و حامل في الوقت نفسه، فهو يشفرها ويدرجها على خشبة المسرح على هيئة علامات

[1]– سامية أحمد سعد، الدلالة المسرحية، م س، ص 94.

[2] – عبد الكريم عبود، الحركة و دلالاتها الفكرية و الجمالية في العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، (1990-1991)، ص 59.

وبيانات رمزية معالجة دفقاته الشعورية ورغباته بوصفه فاعلا داخل عملية اكتشاف قرينه أو الأخر كي يجعله يتحدث"[1].

أن العلامات البصرية التي يقدمها لنا جسد الممثل لا تعتمد فقط على جزء واحد من أجزاء الجسد كالوجه أو الأيدي أو الأرجل بل أن إيصال هذه العلامات يعتمد على عمل أجزاء الجسد سوية، أي أن التشكيل الجسدي لا يعتمد اعتماداً رئيسياً على تعبيرات الوجه وحدها، وإنما يكون لهذا الوجه علاقة عضوية مع أعضاء الجسد التمثيل الإيمائي يسعى دوما إلى مرونة مثالية وجسد يتناسب مع الأوضاع الكلاسيكية ، جسد اقرب إلى فن النحت منه إلى التصوير ، أما البانتوميم فيظل يسعى إلى محاكاة الأنماط والوضعيات الاجتماعية ، أو إلى محاكاة التاريخ المنطوق أو المكتوب محاكاة هزلية ساخرة ، بقصد تفكيكه ، وإعادة تشكيله"[2]، فهو يرسل إشارات واعية أو غير واعية تدلنا على حالة صعبة صاحبة حالته الشعورية وحالته الصحية، ودرجة انتباهه وموقفه العام وآرائه الخاصة، وأهم إشارات الوجه هي الابتسامات الضحكات التي تعبر عن الاهتمام والترحيب أو البهجة واللذة والمتعة، وتوازيها في الأهمية الدموع وعلامات العبوس التي تعبر عن الحزن والغضب أو عدم الرضى والقلق"[3] ويأتي الجز؛ الثاني من أجزا، جسد المؤدي في أهمية التعبير البصري، وهما الأيدي والأصابع فالأيدي تستخدم في تحقيق عدد كبير من الأفعال التي تلعب دورا هاما في الأحداث المسرحية، فهي تقبض على الخنجر أو تشهر السيف كما ترفع الكؤوس وتتبادل الخطابات وتتصافح الأيدي الأخرى، إلى جانب ذلك تتدخل الأيدي بشكل مباشر في الإفصاح عن مكنون النص أو دلالة الموقف"[4]. وتأتي في الأهمية الثالثة من أجزاء جسد المؤدي ذات القدرة على التعبير البصري فهي الأرجل. "وإذا كانت الأرجل بطبيعتها أقل أجزاء الجسد قدرة على التعبير إلا أنها ضرورة أساسية في معظم العروض المسرحية[5].

وتختلف أهمية الجسد المتحرك عن الجسد الساكن في إيصال المعنى إلى المتلقي، وترجع أهمية حركة الجسد في هذا الموضوع كونها نظام إشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور المهيأة وهي بطبيعتها شيء

[1] – أستون. الين وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد القاهرة، وزارة الثقافة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ص144.

[2] – سعد، صالح : الأنا، الآخر. ازدواجية الفن التشكيلي، ، سلسلة علم المعرفة، العدد 274، الكويت، مطابع السياسة،2000، ص 124.

[3] – هيلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي ، تر: نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة د ط، 1992 .ص 186.

[4] – م ن، ص 191.

[5] – نفسه، ص 194.

ملموس موجود على هيئة ذخيرة من الانطباعات مخزونة في ذهن كل فرد من أفراد المجتمع تتحول عند الاستخدام إلى وسيلة أساسية في وسائل الاتصال، فإشاراتها يمكن تحويلها إلى رموز ومعان تدرك عن طريق الحواس وتختلف دلالة حركة الجسد المتحرك تبعا لدوافع الشخصية المسرحية، فالدوافع القوية والبسيطة تكون حركتها مستقيمة، أما إذا تعددت العلاقات بين الشخصيات بين المسرح كانت الحركة منحنية، وفي حالات الشك والتردد تكون الحركة متعرجة.[1]

وتأخذ الإيماءة أهمية في التعبير البصري لجسد المؤدي على اعتبارها حركة موضعية ولها دلالات ومعاني متحركة، فحركة صغيرة بالأصابع قد تؤدي معنى معين يغني عن الكلام، وحركة صغيرة من الرأس والكتف قد تكون لها دور في "توضيح الكثير من المقاصد والتعبير عن المشاعر للشخصيات المسرحية"[2].

أما الأزياء فتعد من العلامات البصرية التي تأخذ دورها كعلامة دالة وناقلة للمعلومات في العرض المسرحي، وذلك عندما يرتديها الممثل لتمجد جزءا حيا من شخصيته، فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتؤثر ني سلوكه العام بصورة مباشرة (...) بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات"[3]، وكذلك قد يشتر الزي كعلامة إلى علامة أخرى ليس للزي نفه، أي أنه قد يدل زي حربي، مثلا، بالإضافة إلى صنف (الدرع) الذي يدل عليه حقيقة، على (الشجاعة) أو (الرجولة) بالنسبة إلى حضور ما[4]. وتأخذ ألوان الأزياء قوة تأثيرية دالة في العرض المسرحي، حيث يوظف المسرح، أيضاً دلالة ألوان الملاص ومظهرها العام في الايحاء بالجو النفسي والحالة الشعورية في مواقف بعينها "[5].

ويشترك كل من الزي والمكياج في أغلب الأحيان في إنتاج دلالة بصرية موحدة، على اعتبار المكياج علامة من العلامات المهمة في العرض المسرحي، حيث يساهمان في تحقيق عدد من الأحداث الهامة الواضحة فهي تقوم بدور المؤشر الشامل الذي يحدد عمر الشخصية المسرحية وجنسها وجنسيتها وديانتها ومكانتها الاجتماعية وذوقها العام، وشخصيتها المتفردة ومزاجها الخاص وملامحها المميزة وانتقاءاتها الاجتماعية فكأنها فهرست كامل يلخص على مستوى الصورة طب٩ الشخصية وطبيعتها. وحين تلتزم الملابس ومعها المكياج

[1] – ينظر: نيلمز، هيننج، الاخراج المسرحي، ترجمة أمين سلامة: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، 1961، ص ص 171 –173.

[2] – فريد، بدري حسون، سامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل،، 1980، ص 46.

[3] – هيلتون، جوليان، م س، 167.

[4] – كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، تر: رئيف كرم، المركز العربي الثقافي، بيروت، لبنان، 1992، ط1، ص 19.

[5] – هيلتون، جوليان، م س، ص 169.

بفترة تاريخية محددة تحاكي أسلوبها بدقة صارمة فإلها تتحول أيضاً إلى حامل يجد نسقاً خاصاً من القيم التاريخية والاجتماعية "[1]. ويمكن استعمال الأزياء والمكياج كعلامات تعطي مدلولا عكسياً للمتلقي، أي يمكن أن تستعمل في إخفاء الجنس الحقيقي للشخص أو مركزه الاجتماعي الحقيقي أو مهنته الحقيقة وذلك لأن مسألة التنكر بأسرها تكمن فيهما.

أما الإكسسوارات أو الملحقات المسرحية فهي أيضا من العلامات البحرية الدالة في العرض المسرحي، حيث تطلق مغردة الإكسسوارات أو الملحقات المسرحية على الأدوات والأشياء التي تستخدم في تحقيق الأحداث المسرحية أثناء العرض. وتؤثر الإكسسوارات في المتلقي بصرياً كونها تحمل دوال ذات مدلولات مختلفة، فهي تؤدي دورًا علاماتيا واضحاً لكونها تحتوي على مجموعة مستقلة من العلامات التي تبرز اشتغالها بين الزي والديكور في العرض المسرحي، وتتخلى الإكسسوارات عن وظيفتها كعلامة أيقونية لتأخذ وظائف أخرى أكثر قيمة في التعبير السيميائي، فهي قد تلعب دور العلامة الإشارية، حيث تقوم بعض أنواع الإكسسوارات المسرحية مثل التيجان والأسلحة والآلات الموسيقية وأدوات الحرف المختلفة بوظيفة دلالية أخرى وهي إشارة إلى مهنة أو حرفة صاحبها أو مكانته الاجتماعية "[2]

أما الديكور المسرحي، فهو يدخل أيضا ضمن العلامات البصرية الدالة، فهو يقوم بوظيفة إشارية محدودة قد تقدرت فقط بحركات الممثل والطريقة التي يستخدم فيها تلك الحركات "[3]

أن عمل الديكور كعلامة سيميائية ينطلق من مستويين الأول أيقوني والثاني رمزي إشاري ففي المعنوي الأول يعبر فيه الديكور بواسطة علامات مطابقة للواقع وموجودات واقعية إذ تنطلق مفردة الديكور بلغة الواقع وتشكلها ماديا على الخشبة. أما الدور الرمزي أو الإشاري فتأخذ العلامة تصنيفاً أخر لتبرر علامة الدلالة المسرحية المتولدة فيمكن أن يتحول الكرسي إلى رمز للسلطة"[4].

---

[1] – هيلتون، جوليان، م س ، ص 167.

[2] – سامية أحمد سعد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 441، آذار2009، ص89.

[3] – هونزل. جيندريك، ديناميكية الإشارة في المسرح، ترجمة: د. ادمير كورية، مجلة الحياة المسرحية، العدد 28 /29، دمشق، 1987، ص33.

[4] – م ن، ص 79.

ويعمل الديكور المسرحي على نقل عدد من المعلومات إلى المتلقي، فهو يستطيع أن يحدد الموقع عن طريق المناظر والتشكيلات المركبة التي تلتزم بالدقة التاريخية في كل تفعيلاتها فيحاكي الأماكن العامة مثل البرلمان الروماني القديم أو (كاتدرائية كانتربري) أو دار الأوبرا الباريسية (...) لكن المظاهر والشكلية الحرفية للديكور لا تمثل إلا نصف معناه، ويتمثل النصف الأخر في المكان العام الخيالي الذي يحيط به والذي يتخيله المتفرجون مع واقع الديكور كمكان الأحداث".

أما الإضاءة فلها دور بارز في إنتاج علامات بصرية دالة، فهي تعطي قيمة سيميائية مهمة للعرض المسرحي، فالإضاءة هي التي تخلق علامات المزاج وتوحي بالجو النغمي العام وتحدد مكان الحدث الدرامي على الخشبة في لحظات الفعل المسرحي كما تثير أليه. وتنشأ عن الإضاءة إيحاءات لونية وضوئية مع بنى جزئية أخرى كالممثل والديكور لتعطيها زخماً تعبيريا ودلاليا واضحا"[1].

وتكمن إنتاج الإضاءة للدلالة المسرحية عن طريق ثلاثة عناصر رئيسية: السرعة، ودرجة الحدة، و نوعية اللون المستخدم، فهذه العناصر هي التي تتحكم في تشكيل صورة العرض البصرية، فكل من السرعة وحدة الضوء تشكل فاعلية الإيقاع البصري في الحدث الدارس للعرض المسرحي. أما اللون فحل لشترة تأثيريان بصرية، إذ لهذا اللون أهمية سيميائية فاعلة إذ يعمل نظامه في الاشتغال على توليد دلالات تعبيرية كثيرة. فيمكن أن يدل اللون على الثورة أو الحلم أو النار أو الغضب...الخ"[2]

1-4 الخطاب السمعي:

يعتمد الخطاب السمعي على مجموعة خطابات حوارات الشخصيات المسرحية التي تجسد شخوص العرض المسرحي، بعد ان تتفاعل مع الضربات الموسيقية المناسبة التي تتلاءم مع أجواء الإيقاع الذي تتطلبه المشاهد الدرامية التي تنتمي إلى إحدى المدارس المسرحية، بحيث تكون في الغالب عنصرا خطابيا سمعيا مهما في نجاح العرض المسرحي، ولا سيما إضافة الموسيقى الذي يتفاعل بمؤثراته الصوتية ليؤكد على صدق واقعية الأحداث في أماكنها الحقيقية التي تتجسد على خشبة المسرح، ولتساهم في تفاعل وتلاقح الخطاب البصري، مع الخطاب السمعي لخلق اجواء الايهام المسرحي المتخيل، لتمثل تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي"[2].

[1] – هيلتون، جوليان، م س، ص 156.

[2] – ينظر بريخت اوزين فردريك، حياته وفنه وعمره ترجمة : إبراهيم العريس، بيروت، دار ابن خلدون، ط2، 1983، ص 101 .

2- جمالية الإيقاع والتناغم.

2-1 جمالية الإيقاع:

وهو تطابق النشاط الفيزيولوجي والفيزيقي مع النشاط الحسّي الداخلي والحسّ الموسيقي الخارجي ضمن وحده الرتم وطبيعته التي تحتويه سمات الجو العام لمساحة فضاء التعبير، فـ"الإيقاع يزود الرقص بدعائم يرتكز عليها، أما اللحن فأنه يخلق في المشهد جوه العاطفي، وفي مادة الموسيقى قد يتولد الانفعال العاطفي من ترداد إيقاعات غير منتظمة تؤثر تأثير مباشرا على جهازنا العصبي فتولد الإحساس. فالرقص ينبع من اللحن والموسيقى هي ملهمة الرقصات"[1]. وما بين الفعل الحركي الراقص) الشكل (وبين الفعل الحركي التعبيري) الدرامي (مسافة واحدة لمركب الكيروكراف الخاص بالتصميم العام للفضاء. "والرقص هو لغة التعبير التشكيلية للحركة المتصلة وهو لغة الإخراج إذ إنها تكشف عن جملة المشاعر والأفكار ذلك المخرج التي تتمثل في التجسيد الواضح والصادق لما يحدث في الحياة وفي نفس الوقت يرقى إلى مستوى التعبير الفني عن فكرة العرض"[2] ومبدأ التصميم ومحتواه يتضمن وجود العناصر الخاصة بالإخراج واختيار النظم المناسبة لإخضاع الفضاء لمتطلبات التصميم أو التي يعتمد على قدرة المبتكر على التنوع في التفكير وإطلاق عنان الحلول والاستجابات الحركية في تناغم بين الشكل بالصوت أيا كان مصدر الأخير موسيقيا أم بشريا أم مؤثرات وهو نسيج الشكل ومضمونه فما بين الجانب البصري والسمعي تتبع أساسيات تحويل اللغة من المتصور الذهني إلى المتحفز الصوري في الوحدة المشهدية المتناغمة. فالتركيز البصري والانفعال السمعي لجو العرض العام تبرز أنظمة حضور الفضاء بمحتوياته وفق فكر إخراجي يعمل على صنع منظومة متجانسة إيقاعيا وهرمونيا في سيمفونية العرض المسرحي.

2-2 جمالية الضربات الإيقاعية :

يعد الخطاب السمعي لتقنية الضربات الإيقاعية من المفردات الدرامية الفاعلة في سينوغرافيا العرض المسرحي ، فهي تساهم في تجسيد مواقع مشاهد الأحداث مع إيقاع الجو العام لعرض الأفكار والدلالات والمعارف، أثناء استمرار تسلسل أفعال البناء الدرامي الديناميكي لمجريات الأحداث، ولخلق قيم جمالية درامية وفنية سهلة أن يصل ويستوعبها المتلقي فحركة عمل مصابيح الإضاءة تحقق "إيقاعات دراماتيكية فنية معالجا

[1] – ليفار، سيرج، فن تصميم البالية، تر: احمد رضا، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د ط ، 1966، ص115.

[2] – جلال، الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل. وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 2012، ص 351

إياها بديناميكية الضوء من خلال الضربات الموسيقية"[1] على شكل إيقاع جرس موسيقي متحرك، لتغذية متطلبات الإيقاع بحركات المفردات التقنية المساهمة لبث الأفكار التكوينية، والحفاظ على استمرار المعالجات لحركة التعبيرات ذات القيم الجمالية والفنية التي تثير الانتباه لدى المتلقي.

يمتلك خطاب الضربات الإيقاعية والموسيقية لغة التعبير العالمية المرافقة إلى تجسيد مشاهد الحوادث الدرامية في إيقاعاتها المناسبة للأجواء الدراماتيكية خلق القيم الجمالية الفنية، التي تضيف دلالات المعاني والأفكار إلى شرح فكرة العرض المسرحي، الملاءمة إلى (مكان – زمان) بيئة الأحداث وأجواءها العامة لتأكيد المفهوم العام لموضوع المسرحية ورؤى مخرجها ومؤلفها بأسلوب عصري يفهمه ويتابعه المتلقي.

ظهر نهاية القرن التاسع العديد من المخرجين المسرحيين الذين تأثروا بنظرية (فاجنر) وشجعوا على استخدام الإيقاع الموسيقي، مع ألقاء حوار الممثلين في عروض مسرحياتهم للعمل على تطوير فن الإخراج المسرحي ، ومنهم المخرج (ساكس ماينجن) الذي أنفرد في تصميم وتجسيد مفردات سينوغرافيا العرض المسرحي، وقد يرجع الفضل في ذلك إلى المخرج (أبيا) في تحديد معالم النظرية القائلة بضرورة امتزاج العناصر المسرحية في وحدة عضوية ... وكان لابد من مجيء المخرج (كريج) ليضيف البراعة والمبالغة اللتين احتاجتا مسارح العالم كبيرها وصغيرها"[2] ، بعد أن :أعتمد الموسيقى أن تكون تمرينا للصوت، والبحث عن الطبقة المناسبة للدور

2-3 جمالية التعددية الإيقاعية:

إن البعد الكوريوغرافي للعرض المسرحي يتشكل عبر العلامات الحركية التي تنتج عن تنوعات التشكيلات الأداء، وعن حركة الجسد على الخشبة ووضعه في الفضاء المسرحي، وعن التجانس أو التعارض بين الكلام والحركة وهي عناصر ترتبط بإيقاع العرض[3].

إن التنويع أو التعددية في الإيقاع ضرورة من ضرورات الرقص الكوريوغرافيا – والرقص عموما إضافة إلى كونه هدفاً من الأهداف الفنية في المسرح، والتي تفرضها المواقف والأفكار والمشاعر سواءً للتعبير عن الفكرة

[1]-M. Byill. Kouis , the lighting Design as an Artist. U.Y: Fastman Kodak,2003, p 43.

[2] – فرانك، هوايتنغ ، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة للنشر، القاهرة ، 1970، ص 202.

[3]– ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحاَت المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الثانية، 2006 ص 374.

الفلسفية للعرض، أو بهدف التسويق وأبعاد الروتينية والرتابة والملل لدى المشاهد). إن التتابع الحركي يعني مجموعة حركات تكمل بعضها في تشبه الجملة الكلامية ، فالحركة الواحدة في الجملة الحركية بمقام الكلمة في جملة طويلة، فإذا كانت الكلمة لوحدها لا تكشف عن معنى الجملة، فكذلك الحركة الواحدة لا يكتمل بها المعنى، فالتتابع الحركي يعني اختيار حركي معين وترتيبه في انساق معينة تنظيمية تهدف إلى إيصال معنى ما من خلال سياق معين لمجموعة حركية مشكلة لجمل جسدية تدل عن مفاهيم وأفكار قد لا تقدر الجمل الكلامية ان تقولها. وحركة الرقص وايماءته "ليست إيماءة حقيقية، بل مفتعلة. إنها حركة حقيقية فعلية، ولكنها تعبير ذاتي مفتعل"[1] فالراقص الكوريوغرافي لا يمكنه الاستغناء عن التزامن مع إيقاع العناصر المسرحية الأخرى، يل تتمايز أدوارها مثل" الديكور، الزي، المكياج" فالإضاءة المسرحية في العرض الراقص قد تحظى بدور متقدم عن المسرحية غير الراقصة وذلك لما يمكن ان يحققه الضوء من وظيفة حسية مساعدة للحركة ،"يجب ان يكون التنويع والتغيير في تركيز الإضاءة سريعاً مع ملاحظة تناسيها وانسجامها مع إيقاع وجو الحركة"[2]، فاللون يتشكل إيقاعيا مع الحركة من خلال التأكيد أو عدمه، إضافة إلى التوضيح والفرز والعزل والتصغير، إضافة إلى دلالة اللون والضوء الفلسفية/ والجمالية في تحقيق الإلهام الطقسي للعرض الراقص.

أما الموسيقى فتمارس دوار كعنصر مؤسس ومساعد في الرقص و الرقص الكوريوغرافي، سواء أكانت ملحنة خصيصا للعرض أو تم اختبارها، فهي تؤكد التزامها بالإيقاع والمقام*، وان الراقص- والممثل أيضاً- بحاجة إلى معرفة أولية/أساسية/ الأوزان الموسيقية والمفاتيح اللحنية من خلال التثقيف الموسيقي العام/ العالمي، والخاص/المحلي، فهناك القاعات وتتكون الحركة الراقصة من ان التشكيل/الوضعيات في المسرح الراقص/الكوريوغرافي يعول عليها كثيرا في التصميم الحركي، بهدف استثمار وتوظيف أجساد المجاميع المشاركة في الرقص، حيث تتشكل الأجساد بإيقاع متنوع، فكل راقص/ مؤدي له إيقاعه الجسدي الخاص والمختلف عن إيقاع زميله، سواء أكان ذلك الإيقاع نابعاً من الحسّ الشخصي للراقص او بسبب بنية وهيئة جسد الراقص نفسه" الطول، المقاييس الجسدية" واختلافها عن راقص اخر، إضافة إلى إيقاع "الموسيقى الحديثة تبرز إيقاعات

[1]- نك كاي، ما بعد الحداثية و الفنون الأدائية، ترجمة : د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1999، ص 131

[2] - فرانك، هوايتنغ ، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة للنشر، القاهرة ، 1970، ص 379.

*- Le Ton أو "التون" هو نغمة الدرجة الموسيقية له قرار و جواي وجواب القرار محددة صعوداً أو هبوطاً وغير مقيد التتابع ، غربية وأخرى شرقية عربية وتمتاز بأنها تحتوي على نغمة ربع "التون" والذي لا يتوفر في الموسيقى الغربية إضافة إلى نغمة نصف "التون" والذي يتواجد في الموسيقى الغربية والشرقية الباحث

الرقص...أكثر من إبرازها للهارموني او التوافق النغمي كما انها توجه اهتماماً أكبر نحو الصورة أكثر من اهتمامها بالحرفية الموسيقية عالية المستوى"[1].

2-4 جمالية المؤثرات الموسيقية والصوتية:

هو التشكيل البصري المصحوب بالموسيقى التي أصبح لها بعداً استعارياً بعد كان مرتبطا بالطقس والاحتفال أصبح للموسيقى دورا منظوريا يخاطب الحسّ وكأنها صورة مرئية "والصوت وبطريقة غامضة يخلق المنظور ولا يعطي الإحساس بان الصور تتفصل عن سندها المادي لتُقبل نحونا، فالموسيقى تستطيع أن تعبر عن نفسها دون سند مادي فسند الموسيقى هي أرواحنا"[2] فالخطاب السمعي تحويل الموسيقى والمؤثرات إلى مفردة عرض ، و الموسيقى تتمايز عن الصوت الموسيقى وعن المؤثرات حسب اختلاف وسائطها المادية، فالمسرح من الفنون المركبة التي تتقاطع فيها الفنون،عن أن الفنون المركبة كالسينما والأوبرا أين تتداخل المواد والوسائط المادية للفنون.والأصوات الموسيقية في توافقها وتقابلها، في ابتعادها واقترابها، وفي قوتها المتصاعدة والمنخفضة تشكيل إيقاعي يبطن حركة ، وإذا ما تساءلنا: ما الذي يتم التعبير عنه من خلال لغة أو مادة الموسيقى التشكيلية، حيث يذهب هانزليك (1825-1904) يجيبنا بأن "ماهية الموسيقى هي صوت وحركة"[3].ومن هنا تتضح النزعة الشكلانية عزل الموسيقى عن السياقات الاجتماعية التنظيم البنائي للطبقات الصوتية فالموسيقى تبطن الحركة كأساس بنائي ، فهي مستقلة عن كل ارتباط ، لذلك فالموسيقى في التشكيل الحركي هي مصاحبة للفعل الحركي في التشكيل وضمان لتناغميته مع مفردات العرض.

3- جمالية تلقي العرض المسرحي:

يعد المسرح بوصفه فناً، وسيلة من وسائل الاتصال التي يمتلك عبرها صفة حضورية قصدية عيانية ومباشرة، عبر فضاء تؤثثه وجودات خارجية يشكلها السّياق الفني، لإنتاج لغة مرئية مسموعة تنتج بنية خطاب بصري جمالي للعرض المرسل إلى الجمهور، كما تحتوى على العديد من الشفرات، التي تحمل الأفكار والقيم الجمالية للخطاب المسرحي من خلال عملية اتصالية بين طرفي الإرسال والتلقي.

---

[1] – جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر : د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. عناني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 2000 ، ص 276.

[2] – ينظر بول وارن، السينما بين الحقيقة والوهم، ت علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972 ، ص ص 26-27.

[3] - Eduard Hanslick “Music, Representation and Meaning”from the Beautiful Music, in Morris Wetiz, problems in Aesthetics (N. Y.: Macmillan Publishing Co. Inc., 1970, p. 491.

يتجسد معنى الخطاب البصري الجمالي على انه شكل من إشكال التواصل الجمعي بين المرسل والمتلقي، مرتبط برؤى المخرج وإبداع مصمم سينوغرافيا العرض المسرحي ، برموز علاماتية تبث شفرات بصرية تفاعليه يمثل فكرة ثيمة العرض المسرحي ، بعد إنشاء الانسجام (التقني والفكري والجمالي) بينهما.

إن ظاهرتي التفاعل والتلقي المسرحيتين، تسهم في تشكيل معنى العرض والبنى التكوينية للصورة ووجودها الذهني الذي يأخذ إمكانية هذا التشكيل من جوهر التكوين للوجود الخارجي للعناصر في المسرح، وقد اختلفت هذه الأبنية التكوينية بين ما أطلقه العرض في خطابه، وما كونه الذهن في صوره استناداً لتنوع الصياغات الإخراجية في بناء لغة العرض المسرحي (الخطاب المسرحي)، وذلك باختلاف المرجعيات الفكرية والفلسفية لكل من

يعتمد تكوين العرض البصري وتلقيه من قبل المتفرج على خمسة مبادئ أساسية هي: [1]

1. مبدأ التركيب.
2. مبدأ الترتيب والتنظيم.
3. مبدأ الكلية.
4. مبدأ الاستمرارية والتواصل.
5. مبدأ التزامنية (أفق توقعات المتلقي).

حيث يتشكل العرض بصريا من العلامات الدالة التي ترمم المظهر الخارجي (الظاهري) الذي يعبر عن مضمون داخلي متناغم مع الشكل الخارجي، فالعرض البصري هو عبارة عن شريحة تتكون من مجموعة العلامات المرسلة في لحظة واحدة، وهذه اللحظة الآن تسمح سلسلة الرسائل المركزية ذات الانتماء الشفري المختلف. بأن تتجمع بهدف دلالي موحد لإنتاج بنية حركية تشكيلية فاعلة وتأثرية ذات نظام مميز في اشتغاله" لإيصال المعنى للمتلقي.

فأول المبادئ التي يعتمد عليها تكوين العرض البصري هو مبدأ (التركيب)،أي تركيب مجموعة العلامات البصرية (جسد الممثل، الحركة المحاكاة الإيماءة، ومظهره الخارجي، المكياج، الزي، الإكسسوارات، وشكل الخشبة، الديكور، الإضاءة ...)، المتفاعلة بعضها مع بعض والمكونة لمجموعة الدوال المعبرة عن مدلول العرض البصري. أي أن العرض يجمع "بين المكونات وتركيبها ضمن نسيج دلالي موحد عبر المسرحة لتؤلف

[1]- محمد كريم الساعدي، المسرح والتلقي البصري، منشورات ضفاف، بيروت،لبنان، ط1،2013، ص142.

منها بنية"[1] العرض البصرية . وبالتالي فمن خلال مبدأ (التركيب) تتضح لنا الكيفية الأولى التي تبنى ما صورة العرض " بمساحاتها وخطوطها وكتلتها وتقاطعها، وتوافق ألوانها أو فناؤها لكي يثير لدى المتفرج –حالة شعورية لتلك المعاني التي يقصدها في مواقع العرض المسرحي"[2].

ويدخل المبدأ الثاني (الترتيب والتنظيم) كعامل أساس في عمل المبدأ الأول، فتترتب العلامات البصرية المتركبة في صورة العرض، حيث يعتمد العرض البصري على هذا المبدأ في تكوين الدوال المكونة للخطاب المسرحي، وتلك الدوال المترتبة تعتمد على قدرتا التوليدية للمتعة " الجمالية، عبر التنظيم الأمثل للكتل، والتكوينات العائمة في فضاءات العرض، أفقياً، وعمودياً، وعلى وفق مقاربة تفزع باتجاه استثارة أخيلة المتلقي"[3]. أي أن العلامات البصرية عندما تشكل مجموعة الخطوط الناتجة عن ترتيبها وتنظيمها سوف تخلق مجموعة من التأثيرات العاطفية لدى المتلقي، فمثلا، الخطوط الأفقية تخلق مزاجاً ينجه نحو الهدوء والسكينة والسلام، وكذلك الخطوط الخفيفة الانحناء، أما الخطوط الشديدة الانحناء فتخلق مزاجاً بالعز والثراء والترف ... الخ.[4]

أما المبدأ الثالث الذي يقوم عليه عمل العرض البصري فهو مبدأ (الكلية)،وهذا المبدأ يعني أن صورة العرض كصورة سميعة / بصرية، تستقطب احد طرفي المعادلة المسرحية (الجمهور) وان تتوقف في الحصول على قبول واستحسانه وفق قاعدة الجمال والتواصل، وان قيمة ونوعية تقبل الصورة رهين جمال هذه الصورة المسرحية، وقدر الصورة هو كقدر اللوحة التشكيلية التي لا تحتمل التجزئة و كأنه تُشاهد في اللحظة و هذا سمة التلقي في العرض المسرحي لحظة الفرجة، فهي إذن صورة متركبة من العلامات تشاهد ككل متكامل وليس من أجزاء منفصلة، فعمل العلامات البصرية هو عمل كلي وليس جزئي، كل علامة على حده، ومن خلال كلية العمل البصري تأخذ الجزئيات بالتمايز والوضوح داخل الكل بالنسبة للمتلقي. أي أن مبدأ الكلية ينطلق في عمله داخل العرض البصري من خلال بناء الكل المتكامل الذي يفقد فيه الجزء خواصه، ولكنه يبقي يشترك

[1]– هيلتون، جوليان، م س، ص 156 -157.

[2]– يوسف، عقيل مهدي، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظرياً وتطبيقيا ، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، 2001، ص 97.

[3]– باسم، الأعسم، جمالية العرض المسر حي بغداد: مجلة الموقف الثقافي، السنة الرابعة، العدد 20، أذار، دار الشؤون الثقافية العامة، 1999، ص 94.

[4]– ينظر: نيلمز هيتنح، م س، ص 120 .

مع الكل ويحافظ على وحدته، ويدركه المشاهد كشبكة من المعاني.

أما المبدأ الرابع، الذي يدخل في صلب تكوين العرض البصري وتلقيه من قبل المتفرج، فهو الاستمرارية والتواصل فلحظة العرض تنطلق من مبدأ الاستمرارية التي تستند على تواجد العلامات المتتالية والمتعاقبة للدوال المسرحية، فجميع المفردات والعناصر المشتغلة في حقل إنتاج الدلالة لبنية العرض لا تأخذ موقعها إلا باتحادها وتكاملها في لحظة الحضور، وتشكل عملية تتابع وتعاقب المفردات في زمان ومكان العرض للعنصر الإشاري المتمركز في الطاقة الاتصالية المعتمدة على مبدأ الاستمرارية"[1] والتواصل.

ونصل أخيرا إلى مبدأ (التزامنية أو أفق توقعات المتلقي) القائم على إنتاج الدوال المسرحية في العرض بصريا (الحسّ) وارتباطها بالمعنى العام (المدلول) الموجود في الذاكرة الجمعية لدى المتلقين، حيث ترتبط تزامنية العرض البصري بعملية الإدراك والاستيعاب، حيث تستطيع هذه البنية أن تبث مجموعة من العلامات المتعددة المجالات في آن واحد وتتحقق عملية إدراكها وتلقيها على مستوى تنوع الأشياء وكثرتها"[2] في العرض. أي أن العرض البصري يشمل في وقت واحد على الصورة الدالة بوصفها بنية معطاة، وعلى إدراكها، حيث يلتقي أفق التوقع للعرض مع أفق التوقع للمتلقي وتجربته الجمالية، الذي يقع عليه تحقيق الصورة النهائية من خلال التطابق النهائي بين مجموعة الدوال البصرية في العرض المسرحي ومدلولاتها لدى متلقي العرض المسرحي.

إن التلقي في التشكيل الحركي يعتمد على إرسال أشكال حسّية قابلة للإدراك صورا ذهنية متوالية و متعاقبة مفعمة بالحياة و تشعر بالحياة نظرا لقيمتها التعبيرية و هذا المعنى ما جاءت به "سوزان لانجر بقولها : " الفنان يسقط أشكال الوجدان في أشكال مرئية أو مسموعة"[3] فالوجدان هو معبر التشارك أو ما يسمى بالحسّ المشترك.

ولما كان الفن تعبيرا عن الانفعال وليس انفعالا فأنه ليس مجرد تعبير عن ذات الفنان، ذلك لأن الوظيفة الأولى للفن إنما هي إحالة الوجدان إلى حقيقة موضوعية بحيث يكون في وسعنا أن ندركه وتتأمله، "فالفنان يقوم بصياغة رسالته الفنية عن طريق فاعلية تعرضه على الأشكال والرموز والدلالات للوجدان

[1] – عوده عبد الكريم، الحركة و دلالاتها الفكرية و الجمالية في العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، (1990-1991)، ص 80.

[2] – م ن ، الصفحة نفسها.

[3] – سوزان لانجر، ، فلسفة الفن، إعداد : راضي الحكيم ، دار الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 59.

الجماعي، ثم ميله إلى إسقاط هذه المعرفة الانفعالية في مثل هذه الأشكال الموضوعية"[1]. فالتعبير الفني ليس مجرد إخراج لعواطف الفنان، كما أنه ليس تعبيرا مباشراً عن هذه العواطف، أنه يعبر عما يعرف عن العواطف الإنسانية ذلك لأن الفن صورة رمزية معبرة عن الوجدان (الجماعي) ويرى (تولستون) مثلا، بأن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد يتحقق عن طريقهما ضرب من الاتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني فيما بينهم، وكان الناس يملكون هذه القدرة الفطرية على نقل عواطفهم إلى الآخرين عن طريق ألحركات والأنغام والخطوط والأصوات وشتى الصور اللفظية فإن كل الحالات الوجدانية التي تمر بالآخرين من حولنا هي بطبيعة الحال في متناول إحساساتنا، فضلا عن أن في وسعنا أيضا أن نستشعر عواطف أخرى أحس بها غيرنا من قبل منذ آلاف السنين"[2].

يتضح مما سبق أن المسرح، مرآة عاكسة يصقلها الفنان المسرحي لصورة الحياة الوجدانية التي يشاركها فيه جمهور المتلقين، فهذه المشاركة التي تبدأ عند عتبة التقمّص في العرض المسرحي وهي بمثابة عملية الدخول والذوبان في العمل الفني المسرحي، إلى عملية الإدراك والتفكير، و هذه العملية رهينة بالوصول إلى لفت الانتباه خاصة في عروض مسرح ما بعد الدراما.

فخطاب العرض المسرحي إذن، اتصاليةُ تلقٍ وتشاركية بين المرسل و المتلقي تُبنى على اتفاق الطرفين التوافقي في اقتسام المحسوس بتعبير "جاك رونسيار"* ،كل ذلك في تعالقية سيميائية، و هذا التوصيف تؤكده الدكتورة نهاد صليحة بشأن كنه الاتصالية في خطاب العرض [3].ومنه فالعرض عملية اتصالية تشاركية وتفاعلية يكون المتلقي فيها طرفا فاعلا لتكاملية العرض المسرحي.

[1] – إبراهيم زكريا، مشكلة الفن في الفن المعاصر، ار مصر للطباعة ،القاهرة، 1997، ص14.

[2] – م ن، ص 16.

*– جاك رانسيير فيلسوف فرنسي ولد بالجزائر عام 1940 م، يعمل حاليا أستاذا فخريا للفلسفة بجامعة باريس الثامنة، من أهم مؤلفاته؛ "سياسات الجمال". "على ضفاف السياسة"، "مستقبل الصورة"، "ليالي عمالية"و" المعلم الجاهل"، ينظر : ملخص كتاب : جاك رانسيير، كراهية الديمقراطية، تر : أحمد حسان، دار التنوير، لبنان، ط1، 2012.

[3] – ينظر : نهاد صليحة، المسرح بين الفكر و الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1986، ص37.

الفصل الرابع

دراسة تحليلية تطبيقية

عينة 1: عرض ندى المطر

عينة 2: عرض فوق تحت/تحت فوق

عينة 1: عرض ندى المطر (Nada al Matar).

سيناريو وكوريوغراف(*): طلعت السماوي(**).

المسرح الوطني (محي الدين بشطارزي): الجزائر، 2009

فكرة العرض لـ " ندى المطر" تجربة جديدة للرقص الدرامي لكوريوغرافيا على ركح المسرح الوطني "محي الدين بشطارزي" من خلال خزينه الاحترافي من تجربته في السويد، الهدف منها هو تكوين ورشة للرّقص الدرامي بالجزائر والبحث عن صيغ جديدة للرقص الدرامي.

يتمحور هذا العرض حول صور الحب والبطولة عند المرأة الفلسطينية والعراقية والجزائرية في 45 دقيقة، بالإضافة إلى ثلاثة نساء عبرن على ثقافتهن بأن تعكس كل واحدة عاداتها وتقاليدها شاركهن في العرض الممثل الايطالي وممثلة فرنسية. جاءت مشاركة العرض ضمن فعاليات مهرجان (مهرجان المسرح المحترف)، والمسرحية من إعداد وإخراج: العراقي طلعت سماوي، على قاعة المسرح الوطني بالجزائر العاصمة .

إن هذا العرض في طبعته بالجزائر هو نتيجة عمل متواصل للعديد من الورش برعاية فرقة[1] "أكيتو"[1]

---

* – كوريوغراف: (choreography) هو مصطلح مكون من مقطعين (choreo) الرقص و (graphy) رسم الحركة وبالتالي يصبح لدينا رسم الرقص او تصميم الرقص، ولان المسرح هو دراما لذا يكون المصطلح الكوريغرافي أو الرقص المسرحي الذي يحمل قواعد وقوانين درامية تخضع لأساسيات حركية، راجع : ماري إلياس ، و حنان قصاب ، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحاَت المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الثانية ، 2006 ص، 373.

** – مصمم رقصات عراقي، مغترب في السويد، مؤسس فرقتي (مردوخ، أكيتو) للرقص الدرامي في العراق، يعد رائد ومؤسس الرقص الدرامي في العراق، طلعت السماوي ممثل و كوريغراف (مخرج حركة) من مواليد بابل 1967م أتم دراسته في الأداء الحركي في السويد في (kps) و(يوتوبوري) ، حصل على تأهيل العمل في مجال الكوريغراف من خلال الدورات المكثفة والأعمال الفنية. يعمل مشرفاً فنياً ومدرباً للأداء الحركي في قسم المسرح التابع للمعهد الفنلندي للثقافات المتعددة في السويد عن أعماله(حدث في العامرية عام 1994م، لا جديد على الأرض عام1995 م، عطيل عام 1996م، بابليبوب عام 1996م، عندما تشرق الشمس عام 1997م، الغضب العاصف عام 1997م، الكابين عام 1997 ، في داخل وحدتي عام 1998م، السلطة والحب عام 1998م، في خارج الجنة عام 1998م، خطوات إنسان عام 2000م). كما قدم مسرحية(تحت فوق – فوق تحت) على المسرج الوطني/العراق في عام 2004م.وندى المطر بمناسبة مهرجان الجزائر للمسرح المحترف عام 2009م.، ينظر : الملحق : عبد القادر، إيكوساني، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري – تجربة طلعت سماوي نموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، ، من إشراف الدكتور عيسى راس الما، وهران، السانيا، السنة الجامعية 2010 -2011.

[1] – فرقة (أكيتو) وفرقة (مردوخ) في العراق، قدمت كل منهما عددا من العروض الراقصة نذكر منها: نار من السماء 2000، خطوات انسان2000، روح ما بين النهرين 2001، فضاء الروح 2002، الليلة. قبل الألف 2003، (بعد الطوفان 2004،

الدولية امتداد لمشروع "خطوة المستقبل"[2] الذي كان السبب في نجاح العرض في نسخته الثانية بالجزائر العاصمة في 10جوان 2009 في إطار القدس عاصمة الثقافة العربية في المسرح الوطني الجزائري بمسرح محي الدين بشطارزي.

اختار المخرج "طلعت سماوي" الركون إلى فن (الكوريوغرافيا) للتعبير عن الأفكار التي أرساها في المتن النصي المؤلف من ثلاث نصوص من الأدب النسوي أو بما يسمى بأدب المرأة، لكتّاب بارزين في الشعر والرواية ، نص جزائري لأحلام مستغانمي تمثل في رواية "العاطفة"، تجسده ركحياً حنان بوجمعة، والثاني فلسطيني لسحر خليفة تمثل في "رواية الصبا" تجسده ريهام إسحاق من فلسطين، والثالث عراقي للطيفة الدليمي عبارة عن مقاطع منال خواطر شعرية، جسدته مسرحيا الممثلة نور الهدى من العراق. ندى المطر جمع بين لغة النص ولغة الجسد عرض على سجينات طروادة، قدم من اجل ثقافة المرأة العربية على تنوعها وثرائها وكفاحها ضد أنواع التصنيف المجحف من النوع والفصيلة و الجنس، وما لحقها من ظروف الحروب والفقر و الأمية والإرهاب، لتكون نموذجا للمرأة أما للرجل والشهيد، ورفيقا في النضال والتحرر، ورمزا للوطن كله.. من خلال هذه البنية

=و(ليطلع الشيطان) التي قدمت تحديدا بعد سقوط النظام في العراق. ينظر : صباح الأنباري، المقروء والمنظور- تجارب إبداعية محدثة في المسرح العراقي، سلسلة دراسات 6 ، دار سردم للطباعة والنشر، السليمانية، العراق، ط1، 2010 ، ص 108

[1] – عيد آكيتو Akitu الذي هو عيد رأس السنة البابلية والحقيقة ان هذا العيد كان معروفا عند السومريين أيضا في الالف الثالث قبل الميلاد وتحت نفس التسمية تقريبا (Akiti) وكان يقام في المدن السومرية في اور في العصر السابق للسلالة الأكادية، وفي الألف الأول صار عيد آكيتو واسع الانتشار ليشمل معابد معظم المدن في بلاد وادي الرافدين وكانت مراسيمه تدور حول نقطتين أساسيتين في معتقدات البابليين : الأولى قصة الخليقة البابلية التي تروى قصة الصراع بين الآلهة القديمة بزعامة تيامة والآلهة الفتية بقيادة مردوخ الإله الأعظم لبابل وهو الصراع الذي انتهي بمقتل تيامة وقيام مردوخ بشطر جسمها إلى شطرين خلق منهما السماء والأرض والثانية هي الزواج المقدس.

– ينظر: نخبة من الباحثين العراقيين، حضارة العراق، دار الحرية للطباعة والنشر، الجزء الأول ، ط1، 1985، ص 215-216

[2] – هو فرع لمجموعة أكيتو في الجزائر يتألف من الطلاب الشباب من معهد وكلية الفنون الجميلة ومن الشوارع ، حيث ان بعضهم (عمال بناء). كانت البداية بالتعاون مع المسرح الوطني، وكان (محمد مؤيد) هو المدرب الأول في المجموعة، الجزائر، ورأى طلعت السماوي طريقة عمل للكشف عن المواهب في الشارع، إيمانا منه بوجود خامات جيدة، وانصب البحث المواهب لها المؤهلات الجسدية فيما يسمّى (فن الشوارع) القتالي، والرقص الحركي القريب من (الاكروبات) ، فكانت هناك ورشة مفتوحة لساعات من التدريب واختير من عدد المشاركين فيها 34 راقصا، كانوا ضمن عرض "ندى المطر"، الذي قدم في اختتام مهرجان المسرح المحترف في 04 جوان 2009، ينظر أيضا : ملحق الصور (ندى المطر): الصور 46-47-48.

ينظر : حوار عبد الجبار العتابي مع الفنان طلعت سماوي ، من موقع إيلاف الإلكتروني، على الساعة 17:44 على الرابط الإليكتروني www.elaph.com/article/ شوهد يوم 27-05- 2019.

النّصية استطاع "طلعت السماوي" أن يمنحها الهوية الدرامية والبصرية في عرض فلسطيني عراقي جزائري درامي راقص.، وعلى الرغم من ان المخرج لم يعمل على تفكيك النص والخروج من دائرة المؤلف كما هو حاصل مع العديد من التجارب المسرحية المعاصرة ، بل على العكس فإننا نلاحظ ان المخرج ارتبط بالنص إلى حد كبير ، ولم يكن ارتباطه هذا يشكل مثلبة على مستوى الإخراج بل على العكس من ذلك فإنه إخطار أن يقدم معالجة درامية مغايرة لتلك التي تعتمد اللغة الشعرية التي عمد " طلعت السماوي" على تفعيل أسلوبه من خلال تضمينه للعديد من المقترحات الفكرية التي من خلال بمعالجة العديد من القضايا الاجتماعية ، ولا سيما قضايا المرأة التي تعد المحور الأساس في هذا العرض.

أصبح فن الخشبة المعاصر فن الجسد المَكْمَن الذي يجاري الموسيقى في عالميتها وفي اختزاله لكل اللغات بالتعبير عن الفعل و رد الفعل أداء و تشكيلا، يتخطى الكلمات ومركزية النصوص، إلى خارج الحدود، إلى الصورة وحركة الجسد تبلورها الرؤى الحداثية، وضرورة البلاغة البصرية من الاستعارة إلى الوسائطية.

فسحر الركح من سحر الصورة ، من الحركة البسيطة إلى ميتافيزيقا الحركة في ظل لغة جسدية. " وهذه اللغة الجسدية و المحسوسة ليست ذات صفة مسرحية حقا إلا بمقدار ما تكون الأفكار التي تعبر عنها خارجة عن لغة النطق[1]، فهي لغة مسرحية جديدة "تستطيع التعبير عن الأحاسيس والعواطف الإنسانية كما تفعل الكلمة"[2].

إن أهمية " العنوان" في " الخطاب الدرامي" هي بمثابة العتبة الأولى للولوج إلى النص والعرض في أي منجز فني ، وهو الباعث على الفضول المعرفي ورافد مهم لاستقطاب الجمهور و المتلقي، وكذا التداول عليه أو يحدث العكس، فهو أول ما يُتطرق لفهم مضمون العرض وكونه مؤشرا أوليا لنجاح العمل، لما يحمل من دلالات. فهو " علامة للتواصل في ظل انهيار الاتصال الشفهي، وبمنزلة دليل استعلامات يقود المتلقي إلى تضاريس النص وأفقا للعرض، لذلك كان عنوان المسرحية هو المعلومة الأولى التي يتوجه فيه الكاتب للمتلقي مباشرة؛ فإنه يكون قد أنجز وظيفته الإغوائية، لينتقل من ثم إلى وظيفته الإحالية (المرجعية) عبر التلميح إلى سمات النص ودلالته، إذ يعتبر (العنوان) جزءا من الإرشادات المسرحية له علاقة بمعنى المسرحية "[3].

---

[1] – ماري زيادة ، النص المسرحي و الحداثة، مجلة الأقلام، العدد 16، بيروت، لبنان، ص63.

[2] – سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س ، ص 70

[3] –خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف و الترجمة، دمشق، سوريا د ط، ص 420.

"ندى المطر" لغةً عنوان يتألف من شطرين، الأول : عرّفه ابن منظور في معجمه على أن الندى: البلل، والندى ما يسقط بالليل والجمع أنداء وأندية، ...وندى على وجوه: ندى الماء، وندى الخير، وندى الشر، وندى الصوت، ...، فأما ندى الماء فمنه المطر... والنّدى: ما أصابك من البلل. وندى الخير: هو المعروف، ويقال: أندى فلان علينا ندى كثيرا... وقيل للنبت ندى لأنه عن ندى المطر نبت، ثم قيل للشحم ندى لأنه عن ندى النبت. ويقال: الندى ندى النهار، والندى ندى الليل، يضربان مثلا للجود ويسمى بهما"[1].

وعن المطر قال: المطر: الماء المنسكب من السّحاب، والمطر: ماء السحاب، والجمع أمطار. ومطر: اسم رجل، سمي به من حيث سمي غيثا. والمطر: فعل المطر، وأكثر ما يجيء في الشعر وهو فيها أحسن "[2].

أما من حيث الاصطلاح فمعناه تلك القطرات التي نلمحها على النبات. والزهر ويبدو واضحا وجود رمزية طافحة وراء شعرية هذا العنوان وارتباطها بالخلفية الثقافية للفنان وتأثير الرمز في مدونة الخطاب الشّعري العراقي من شعر بدر شاكر السّياب* في قصيدته "أنشودة المطر" حيث جمع بين المطر و القضايا الإنسانية، يقول في مقطع منه :

"من زهرة يُرِيها الفرات بالنّدى

وأسمَع الصّدى

---

[1] – ينظر ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة يحش، المجلد الرابع عشر، بيروت لبنان، ط1، 2002/2003/2004 ، ص226-227.

[2] – م ن، ص220.

* بدر شاكر السّياب (1926-1964) شاعر عراقي ولد بمحافظة البصرة، جنوب العراق في قرية جيكور، وهو أحد مؤسسي الشعر الحرّ، من أشهر قصائده أنشودة المطر، والجواهري. لكنه أمعن في قراءة الرومانسيين الانجليز والعرب: كيتس وشلي وودزورث وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجي وإلياس هذه الوثيقة الجديدة بآليات ,مختلفة اجتمع عنده فيها الخاص والعام فجاءت قصائده منجزا بصريا وكونيًا، فجيكور هي قريته, لكنها قد تبدو وكأنها رمز كوني و(مطره) قد يوحي بالحياة، لكن الحنين إليه ليس كحنين أرض إليوت واناسها فالخصب الآتي محبب ولكن لا جدوى منه في ظل قحط سبّبه الاستغلال والتسّلط في أرض تفيض بالرخاء وبهذا أعطى السّياب للقصيدة الحديثة ذائقة خاصة، تحتدم فيها الأحاسيس وتتأسس داخل أنماط، بعضها غائر في الذاكرة، والآخر يراهن على الحاضر، فكان بحق الآتي بالمزيج العذب من المشاعر والرؤى والصور والأصوات، في كلّ تتحرر فيه القصيدة، من عبودية القياس،.... لم يمهل الموت بدر شاكر السّياب طويلا مصارعا المرض، فقد أخذه وهو في الثامنة والثلاثين من عمره .
راجع : حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1،2015،ص ص 144-145.

يرنُّ في الخليج

مطر

مطر" [1]

وفي قصيدة أسماها بـ "ذهبت" يقول في أحد المقاطع :

" و أثقل الظّلام فيها من ندى المطر

نظرت من قرارها إليّ كالغيوم

تكنُّ في اربدادها الزَّهَرْ

يا نظرة تخطّفتني ريحها السّموم" [2]

و"يعد بدر شاكر السّياب من الذين وظّفوا المطر ليكون رمزا ذو دلالات مفتوحة تحمل هواجس النفس الإنسانية وعرض همومه الفردية منطلقا منها إلى عدد من الهموم الاجتماعية مثل الفقر والجوع على الرغم من وجود الخير الكثير في بلده، فقد حول المطر إلى قيمة ثرية غنية بالدلالات"[3]. وفي هذا العرض نرى أن موضوع "ندى المطر" بفكرته عن الحب والبطولة عند المرأة الذي يدعو فيه طلعت سماوي إلى نشر ثقافة المرأة العربية رمزا للأمل والحياة والحرية والخصوبة والوطن، ومن حيث أنها كائن فاعل مثل الرجل ولا بد من حمايتها واحترام مكانتها بما لها من رمزية تتمثّل في الوطن والأم والأخت.

إن اعتماد المخرج طلعت سماوي على تقنيات (الكوريوغرافي) في التعبير عن الأفكار النّصية من جهة فضلا عن التشكيلات الحركية التي كانت حاضرة على نحو بارز في العرض من جهة أخرى منح العرض خصوصية واضحة ، وعلى الرغم من أن ذلك لم يكن بمعزل عن اللّغة التي عمل المخرج تارة على المزج بينها وبين الحركات الراقصة وبينها وبين الحركات الوظيفية تارة أخرى، الأمر الذي خلق انساقاً متنوعة من التشكيلات الحركية، فقد جاء التعبير عن الحالات الدرامية المتمثلة بالألم والحزن من خلال الإفادة من الأنساق اللونية التي اعتمدها المخرج فقد كان حضور اللون البنّي الذي اتشحت به الشخصيات تعبيرا عن النسق العام

[1] – بدر شاكر السيّاب، أنشودة المطر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1969، ص149.

[2] – م.ن، ص ص 247-248.

[3] – صدام فهد الأسدي : الرمز في أنشودة المطر للشاعر بدر شاكر السياب، بتاريخ 23 /2015/09، على الساعة 11:00، شوهد يوم 15-06-2019 على الرابط الالكتروني http://www.alnoor.se/article.

فدلالة اللون الطيني هو المرأة الوطن، الأرض الخصبة ، التراب،...امتلكت حضورها في الذاكرة الجمعية كما هو الحال مع اللون الأبيض الذي أمتلك دلالات باتت ثابتة في الوعي الإنساني، يتحدّث في ثناياه عن الحب والبطولة عند المرأة ذلك من خلال الحوارات الكلامية والإيمائية والإشارية والرقص، خاصة في المشهد الثاني والثالث الذي احتوى على حوارات ريهام إسحاق ونور الهدى وحنان بوجمعة أين جسدن صور لمأساة الإنسان كفرد وجماعة وحبهن للعطاء، بالإضافة إلى الراقصين الذين عبروا عن ذلك بالرقص الإيحائي والإيمائي والميم.

فأول ما يبدأ به العمل يبدأ بظلام وبعدها مجموعة أي كتلة من المجاميع حملة الشموع من الشباب الراقصين مكونين من 13 شابا من بينهم رجال ونساء من مختلف الدول حاملين للشموع وكأنما يبرزون هجرة مجموعة من البشر كما يصاحب هذا كله أصوات بشرية طبيعية مبهمة مع موسيقى تارقية[1] يتحركون بطريقة بطيئة رافعين الشموع إلى الفوق ثم ينطفئ الشمع ليرمي الراقصون الحصى لتبدأ حركة الجسد على الركح في تشكيلات جسدية متحركة وسط فضاء مضبب من أثر الحصى بينما يتحرك كل ممثل من جهة لوحده وكل بحركته من شقلبة، ووقوف جلوس، وقفز بكل آلية ومرونة وكأنما كل ممثل وطريقته في الهجرة فتتكتل بعض الممثلين في وسط الحبشة ويقف الآخرين من حولهم مشكلين دائرة كما تتبادل كل مجموعة لأداء التشكيلات الحركية الجسدية الراقصة و يؤدون تشكيلات من الرقص التعبيري الحديث كما يقوم الممثلين في رفع احد الراقصين فمرة يرفعون الرجل ومرة أخرى يرفعون المرأة ويعودون للتكتل من جديد ليدوروا في وسط الخشبة رافعين أيديهم وقيامهم بحركة الخروج على يمين ويمار الخشبة، وبعدها يقومون بالحركات البهلوانية مستعينين بالكاراتيه والكابويرا والهيب هوب والراب، وبعدها يرمون الحصى ليأتي المشهد الثاني وتظهر فيه ثلاث نساء: ريهام إسحاق من فلسطين، و نور الهدى من العراق، و حنان بوجمعة من الجزائر يتكلمن عن الحلم بالرومانسية أي أحلام المرأة التي تتلخص في الحياة السعيدة الهادئة وتعطّش المرأة إلى الاستقرار والطمأنينة وكما يتساءلن فيما بينهن أفيق على صحراء الزمن.

و أنا رهينة إصراري على البقاء بين احتمالات الموت

الكثيرة،، أرد على التساؤلات:

[1] – تارقية، أو تارقي المفردة، والجمع توارق ، ذلك لأن العرب أطلقوا عليهم اسم التوارق نسبة لقبيلة (تارغا) احدى قبائل البربر القاطنة في الصحراء الكبرى الممتدة من المحيط إلى غدامس في القرن التاسع الهجري،

– ينظر: محمد سعيد القشاط، التوارق– عرب الصحراء الكبرى، مركز دراسات و شؤون الصحراء، طرابلس، ليبيا، ط2، 1989، ص29.

(لماذا لا تغادرين إلى بلاد أخرى؟)

لأني أشهد على ما يجري للإنسان هنا و أدون شهادتي لزمن قادم.

بقائك بين الأحياء هوة محض مصادفة، و قد يكون موتك خبرا صغيرا في نهاية

نشرة الأخبار، هذا أذا علم احد بموتك أو اغتيالك بعد أن تتحلل جثتك

كل ليلة أحاول أستجمع شجاعتي لأوجه المواقف التي تتنازع حياتي

الموقف من المرض!!!

الموقف البيولوجي! ! !

الموقف من الانتماء!!!

الموقف السلوكي!!!

الموقف من الحب!!!

الموقف الفكري!!!" [1]

وفي المشهد الثالث يطلق دخان وحصى، أين قام المخرج طلعت بإسقاط الأوديسة اليونانية على واقع المرأة المعاصرة ليعطي للثيمة عمقا أكثر من عمقها الظاهر ونقل الشخوص من مستوى الشخصيات إلى مستوى إنساني جوهري وبالتالي حفر هذا العرض في ريبرتوار فن الخشبة المعاصر فالفنان طلعت سماوي استوحى من مسرحية كاسندر التابعة لطروادة نسبة لطروادیات يوريبيدس، ليأتي الدور على دخول الحكيم الأعمى[2] ومعه طفل الشوارع دلالة على أنه أمل هذا العصر ودخل بالصراخ، حيث جاء بصورة الرجل العجوز

[1] – ينظر : لوحة الوميض في الملحق.

[2] – [تيريزياس] العرّاف الذي فقد بصره، وهي ميثولوجيا إغريقية تروي أنه : وبعد أن بات مهد باكخوس [ديونيسوس] بن سيميليه – المولود مرتين – في حراسة أمينة، ثمل جوبيتز بعد رشفات نكتاره الإلهي فحاد عن الجن وبدأ يمزح مع جونو ساعة استرخائها ، وقال لها : " إنّكن معشر النساء لتجدن في لحظة الوصال نشرة تفوق تلك التي يجدها " الرجال"، . غير أن جونو لم تشاطره رأيه فاتفقا معاً على أن يحتكما إلى تيريزياس الحكيم ويسلّما برأيه ، ذلك أنه عرف لذّات الحب تارة وهو ذكر وتارة وهو أنثى . فقد كان يجول يوماً في غابة خضراء ورأى ثعباناً هائلا يواقع أفعى رهيبة ففرّق بينهما بضربة من عصاه. وفجأة ويا للعجب، وجد نفسه قد تحول من رجل إلى امرأة، وبقي سبعة أعوام وهو أنثى، حتى كان العام الثامن وإذا هو يشهد نفس الثعبانين في نفس الوضعية التي كانا فيها قبل فحدثها قائلا : " لو أن هناك صخراً فعالا قوياً يميل من بضربكما من جنسه إلى جنس الآخر فإنني مبادر بضربكما من جديد"، ورام ضرب الثعبانين مرة أخرى ، وما لبث أن استرد رجولته الاولى وعادت إليه طبيعته التي ولد ما . وذلك ما جعل جونو وجوبيتر يحتكمان إلى تيريزياس بعد مجادلتها المازحة . وقد أيّد تيريزياس رأي جوبيتر، فغضبت ابنة ساتورن غضباً فوق كل خلاف وقضت عل تيريزياس

الذي حافظ على موقعه المبشر بعودة الأمل خاصة عندما أدخل معه طفل الشوارع الذي يحمل عدة دلالات كبشرى خير بالأطفال وما يحملونه من أمل حماية المرأة بجميع إيحاءاتها ورموزها كالوطن والأم والأخت، وفي نفس المشهد يدخل الممثل على يمين الخشبة وهو في دور الفارس الجريح وفي يده سيف ويجر معه رداء أبيض طويل وفي آخره امرأة ملتصقة به رمزا للهزيمة وكأنه مهزوم بشرف ويدافع عنها مرددا:

تنجم إن السما

قد أرسلتك إلى التراب شهابا

مكللا بجرحك القدسي متشحا

غلالة المطوع إذ تنار, و إذ تنير

دروب من تاه و من قد احتسى السرابا

تباركت آياتك الروحية

بنبضك القارع في الضمير

نبراسك اليقين

و أفقك الطُّهر الذي يعلي بك الإنسان فوق الطين

فأنت أنت البدء من قبل كل بدء و أنت أنت المنتهي

إذ يكمل الإنسان بنفسه الإنسان...

ماهية " هوية

يا ملهم الإنسان بالإنسان ألهمنا

صدقا كصدقك في الضمير

=بأن ينسدل جفناه على ليل سرمدي . ولما لم يكن في استطاعة إله إبطال عمل اله آخر فقد عوض جوبيتر تيريزياس عن فقده نور عينيه بمنحه قدرة التكهّن بالمستقبل ، مخففاً بمنّته تلك عنه ما أصابه من جونو من نقمة .

راجع : أوفيد الشاعر، مسخ الكائنات-ميتامورفوس، تر: ثروت عكاشة، مراجعة مجدي وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 2011، ص ص 81-82.

صبرا كصبرك في المسير

عهدا كعهدك في المصير كي نقتدي و نفتدي إيماننا. . بآية من دمنا الطهور تطهر الترابا[1]

كما نرى توظيف الديكور من قبل الممثلين الراقصين بأيديهم.

وفي المشهد الرابع نسمع قرع أجراس بعدها يدخل الراقصون من يمين الخشبة ومن اليسار ، ويقومون بحركات بطيئة وموحية إيمائية صامتة ورمزية تدل على الألم وهذا كله مصاحب لموسيقى هادئة أندلسية وعراقية، ويخرج الممثلون الراقصون من نفس المكان الذي دخلوا منه ليزيلوا بعدها الديكور أمام مرأى المشاهدين، ويأت بأربع ممثلين (الراقصين) ويقفزون من خلف الخشبة إلى الأمام بحركات إيمائية ،ويقفون لوقت طويل بعدها يتجمعون ويدورون حول أنفسهم لتصرخ النساء الراقصات وكأنهن يتعرضن للعنف والضرب ولصاحب هذا صراخ الرجال الراقصين عليهن كما يضرب بعضهم البعض وكأن المرأة أو الرجل يتعرض للضرب من قبل العدو. في نفس المشهد تدخل الممثلات الثلاث السابقة الذكر بأغنية تعبيرا عن آلامهن وما يمارس عليهن من اضطهاد متحركات في كل أنحاء الخشبة ويتكلمن عن الحب وجدن صور مأساة الإنسان كفرد وجماعة للبحث عن الخلاص من المعاناة في إيجاد الحب وذلك في أن تكون الحب و تكون القيد؟؟ أم تكون كما تكون؟؟ و أكون كما تكون؟؟ أو نكون الحب؟؟...فما أكبر مساحة ما لم يحدث!!

و هنيئا للحب أيضا

فما أجمل الذي حدث بيننا!!

و ما أجمل الذي لم يحدث!!

ما أجمل الذي لن يحدث!!

في وحدتي أعيش بين الموت و الأنا, حين لا يعود أحدنا قادر على رؤية وجه الأخر أو سماع نبرته أو استقبال ريبته أو تساؤلاته[2].

ومن خلال تلك الكلمات اللاتي قمن بترديدهن تقدمن إلى أمام الخشبة وهن جالسات ويضربن الخشبة بأيديهن تعبيرا عن معاناتهن بضياع الحب في ظل الحرب ساعدهن في ذلك الراقصون بضرب أرجلهم

[1]- ينظر لوحة الهجرة في الملحق.

[2]- م ن.

على الخشبة وذلك بنفس الوتيرة بحركات إيمائية دالّة على أن المرأة مقهورة وضحية الحروب لابد الوقوف بجانبها.

في المشهد الرابع تدخل الممثلة الفرنسية في صرخة عالية رفضا لما يمارس على المرأة والأطفال ومع هذا الصراخ جعل المخرج بعض الممثلين والممثلات الراقصين وغير ذلك ملقون على الأرض مجدين الموت والجرحى أو آثار الحرب (الضحايا).

والمشهد الأخير، ومن خلال اختياره لبعض المقاطع الأدبية السالفة الذكر والتي شبهها المخرج طلعت بعملية التركيب أو البريكولاج في نص موحد يشكل مغزى العرض، حيث لا يشعر فيه الجمهور بالتفكيك لتطغى على العرض تقنية الفيديو السينمائي والرقص الجسدي، لإعطائه ميزة فنية كوريوغرافية مكتملة، ففي هذا المشهد الأخير استخدام الفيديو السينمائي وهو عبارة عن صور وثائقية للمرة الفلسطينية والعرقية والجزائرية أي نساء الحرب التي أراد المخرج من خلال تلك الصور تقريبها إلى الجمهور عن آلام المرأة لفقدها لزوجها، وأبنائها، وبيتها، ، وبالخلف أي وراء الستارة التي عرضت عليها الصور اشتغل على الجسد بمساعدة الحركات الجسدية للممثلين كالكاراتيه، والقفز، والكابويرا، اللعب...ومن خلال هذا كله استعان طلعت بخيال الظل، وكأنه يذكرنا بمشاهد فوضى المدينة والحرب، وهذا مصاحب لموسيقى صينية حزينة وبعض الصرخات.

في النهاية اختتم العرض بمجموعة من البشرية في شكل صورة جسدية تماشيا مع الفيديو(الصور الوثائقية) وبمشي الراقصين فيما بعض واحد تلوى الآخر وكأنما هذه المجموعة غادرت هذا المكان كما اختتم العرض (الفيديو) بصورة طفلة صغيرة مريضة وكأنها في المستشفي كأن المخرج أرد ترك رسالة للجمهور العربي عامة والجزائري خاصة بحماية المرأة،وتخليصها من معاناتها من ظلم وفقر...أما لغة العرض الخطابية فقد اعتمدت على شعرية الجمل الحوارية، بمعزل عن لغة الحركة في اشتغالات الرقص الدرامي للعرض فهي بواسطة رموز صوتية وأشكال كلامية. ذلك أن جوهر اللغة في العرض المسرحي"في تحوّلها من لغة مكتوبة إلى لغة مجسّدة. وهذا يعني أن الوصول إلى جماليتها الحقيقية لا يصبح واقعاً ملموساً إلا في حال تفوق التجسيد (التقديم المسرحي) على حالة الكتابة .أي أن عوامل التجسيد التي يساهم فيها المخرج والممثل والعناصر الأخرى، والجمهور أيضاً، هي التي تكسب اللغة ديمومتها الفنية وشرعيتها المسرحية فاللغة وسيلة من وسائل نقل الأفكار وتواصل بين المبدع و المتلقي، وسواء أكانت اللغة وسيلتا مثلما هي في المسرح أو وسيلة وغاية في غيره من الفنون والألوان الأدبية الأخرى فإنها الوعاء الذي في إطاره تتم عملية الإبداع، وإذا أردنا أن نغير اللغة من الشخصية ككائن ورقي إلى كائن حي مشاهد على الخشبة، فإن شساعة الفرق بينهما تؤثر فيه، ويؤثر

فيها، وذلك لاعتماده على لفتاً الصوت والجسد أثناء القيام بالحركة والفعل والإيماء، لما له من قدرة على استعمال اللغة المكتوبة وتحويلها إلى لغة منطوقة نابضة بالحياة والحركة والإيحاءات المختلطة والتأثير الفعال، وعلى هذا الأساس عُدت عنصرا من عناصر الفن المسرحي، فلا نسمع في الحوار اللغة التي نتكلم بها"[1]، وتتنافي اللغة المسرحية عن لغة الحياة اليومية كونها تتصف بالوضوح والدقة في التعبير لكنها في ذات الوقت اللغة المسرحية المكثفة لأن "الغاية من كتابةً المسرحية كونها حوارا هي جعل متفرجها أو قارئها يحسّ إحساسا عميقا بأن ما يشاهده أو يقرؤه جزء من الحياة، كما يحياها الناس خارج المسرح"[2]، لأن السردية تقتل الحياة بخلاف الحوار، كما أن حوار المسرحية يتميز عن باقي الفنون الأدبية، كأسلوب فن الخطابة مثلا وخاصة من حيث خصائص الفن المسرحي فـ"مسألة الإحساس باللغة مفردات كانت أو جملا مسألة جوهرية، فلكل لفظة لون عاطفي وحتى الألفاظ التي تعبر عن معاني عقلية لابد من أن نعطيها شيئا من حرارة العقل"[3] كما أنه أيضا يتصف الحوار في المسرحية بالاقتصاد.

كما أنه من الممكن التفريق بين لغتين، أولاها اللّغة الشعرية، التي كتب بها اليونانيون الأوائل مسرحياتهم، و التي اعتبرها أرسطو جزءا من أجزاء المسرحية ويرى "أن المأساة نشأت في الأصل ارتجالًا على يدي مؤلفي الديثرامب"[4] وبعد ظهور الواقعية توجه المسرح نحو اللغة النثرية، التي تعد اللغة الثانية في المسرح إذ وجد فيها الكتاب ضالتهم و حرية في النطق، وتقريبها من اللغة المتواترة يوميا لدى الجمهور، ولم يتوقف الجسد.

العرض المسرحي قد يحل نصف المشكل إذ يعج بشتى اللغات الدرامية سواء بالكلام أو الإيماء أو الرقص و الحركة... أو بالأحرى لغة الجسد، فالعرض هو بمثابة بنية سيميائية حيوية قائمة على مستويين هما:

- مستوى المنطوق أي الحوار. وبذلك يكون المخرج قد عمل على توظيف طروحات المتن النصي بما يتفق مع الرؤية الإخراجية التي اعتمدت على نحو أساس على الحركات التعبيرية.
- مستوى غير المنطوق وهو العلامة و هي تتعدد إلى " علامات- signes - تتسم بتعدد وظائفها

[1] - عبد العزيز بوشلالق، تجليات اللغة المسرحية على النّص والعرض- مجلة علوم اللغة العربية المجلد :7، العدد :7، جامعة المسيلة، المسيلة، ص ص 196-201.

[2] - م ن، ص 199.

[3] - محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1988 ، ص 150.

[4] - أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، د.ت، ص 14.

وقدرتها الفائقة على التحول، كما مكنته- العرض المسرحي- هكذا بنية ديناميكية وعملية مرنة من استيعاب عناصر ذات هوية تنتمي بها إلى فنون أخرى كالموسيقى، والنحت، والرسم، والشعر، والرقص (الكوريوغراف) في نطاقه"[1] وهذه العلامات في تمسرحها تنتج بنية أو نسقا، والعلامة نوعين :

"1- العلامة المدركة التي لها جسد علاماتي والعلامة اللغوية هي تتابع صوتي أو تتابع حرفي، لاحظ تتابع حروف" كرسي" (ك-ر-س-ي) فإن شكلها العلامي ماثل في مدلولها الرمزي الجمعي الذي جمع بين دالها ومدلولها بمعنى انها حاضرة في ثنائيتها الصوتية والرمزية.

2 - للعلامة مضمون، إذ ينقل المعنى العلامة بين جسد العلامة والموضع"[2]. ومن خلال هذا فإن المستوى فالأول يتم فيه التخاطب بين اثنين من الممثلين، و الثاني يتم فيه تفكيك شفرات أي عرض و ما يحمله من معاني من خلال الإيحاءات و الإيماءات التي يقوم بحا الممثل والهدف من هذا كله هو الوصول إلى لغة درامية تحول النص المسرحي من ما هو عليه إلى عرض مسرحي زاخر بالعلامات يفككه الجمهور سيميائيا علما أن اللغة المسرحية لها من السيميائية ما يكفي لحل العرض المليء بالتأويلات. لأن هذه الأخيرة تجد نفسها ليس في التحاور فقط، وبل تجد ضالتها أيضا في الإيماءة، وعلى هذا الأساس يقول "جورج ستنير" في الجزئية "أن الدراما هي اللغة، تحت ضغط عالي من الأحاسيس، تحمل معاني إضافيا مهاما و فوري لدلالة الإيماءة [3] ومن هذا فإن اللغة لا تعبر عن أفكار الشخصيات وأهدافها فحسب بل تعبر عن وجود الإنسان في هذا العالم.

بما أن ندى المطر عرض كوريوغرافي فهو طريقة عمل في النهاية ولكن الهدف في الإنتاج شيء آخر لأن طلعت سماوي منذ البداية لم يفصل الكلمة عن الجسد إطلاقا كون الجسد لغة، كما أنه استخدام النص لم يعتمد على الحكاية أو السردية، بل عمل على موضوع ما يطلق عليه بالاختزال، بعد ذلك مباشرة يذهب إلى منطقة تسمى الرمز لأن الشخصيات عنده ليست الشخصيات المعارف عليها بل وإنها في عرضه "ندى المطر" عبارة عن رموز و لهذه الرموز عملها إرسال إشارة أو علامة أو سيميائية، سواء كانت حركية أو لغوية تاركا للمتلقي المجال لتفكيكها وترك له المساحة الكافية في التفكير في السؤال، في الجواب، في التأمل، في الحيرة، فكل هذه عوامل مساعدة على تمشيط نقل الجمهور أو عملية الأداء و التلقي من منطقة المألوف إلى الذهاب إلى منطقة اللامألوف، ويرجع ذلك كله من خلال عرض ندى المطر"، ل

[1] - أكرم وليم أرميا، علامات الأداء التمثيلي، دار أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 38.

[2] - طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية .دار القدس العربي، وهران ، دط، 2011، ص 247.

[3] - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط2، 2001، ص97.

"طلعت" الذي اعتمد على الكثافة والفكرية، والرمزية، أي مخاطبة ذكاء المتلقي، لفهم الإشارات ومدلول الرموز التي تقدم على الركح، كما أن المميز في أعماله التي وظفها من خلال 03 سنوات هو الجمع بين النصوص الجسد، العناء والصورة، بالإضافة إلى استعماله لعدة لغات، وصلت إلى توظيف 05 لغات، العربية، الفرنسية، الايطالية، الانجليزية، السويدية، يمكن لعمل واحد الجمع بين كل هذه الأنواع الفنية.

وهذا كله أي فلسفة طلعت سماوي في استخدام اللغات يرجع إلى نهجه لما يسمى بـ"مسرح المثاقفة" ولفظ المثاقفة Acculturation الذي عرفه قاموس المورد بأنه "تبادل ثقافي بين شعوب مختلفة، وبخاصة تعديلات تطرأ على ثقافة بدائية نتيجة لاحتكاكها بمجتمع أكثر تقدما"[1] تحت مظلة البعد الاجتماعي للإنسان[2] وبشتى لغاتها. ويسعى السماوي من خلال مشاركاته الفنية العربية والدولية المختلفة إلى خلط ثقافات متعددة في أعماله الدرامية الراقصة، لتقديم نموذج للعمل المشترك المتنوع بدلالات الجسد، موضحا أن الجسد وما يصاحبه من صورة وموسيقى وفضاء كاللغة في تنوعها من اللهجات والثقافات فضاء للتجانس الإنساني.

وتعزّز هذا المنحى المشترك في استعمال اللغة العربية الفصيحة المحدثة، واللغة الفرنسية، واللغة السويدية، واللغة الايطالية، والانجليزية كما أن طلعت سماوي من خلال هذا العرض أي ندى المطر استعمال هذه لغات سواء بالحوار أو بالإيماء و الحركة لأنه يريد أن يكون العرض بمثابة الحقل السيميائي، وذلك في لغتين:

- على مستوى الحوار (المنطوق) تتبين الثيمة الرئيسية للعرض، واستخدام اللغة المختزلة (شعر وحوار) باللغة العربية و اللهجة العراقية والفلسطينية واللغات الأخرى الفرنسية أين استخدم من خلالها الجملة والعبارة المعبرة القصيرة منها و الطويلة ففي بداية من المشهد الثاني دار حوار بين ثلاث ممثلات نور الهدى من فلسطين، "ريهام إسحاق" من العراق، و"حنان بوجمعة" من الجزائر، وهنا استعملن اللغة الفصحى وبعدها خليط من اللغات أي اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية العراقية والفلسطينية حيث أصبح الحب شيئا سطحي القيمة، ثم تشير إلى المرأة بواسطة حوار يمثل جمالياتها وتضحياتها التي تمثل الوطن بدءا بحوار "حنان بوجمعة" "أرد عن تساؤلات الأصدقاء"[3]، كما تلتها حوارات متكررة بنفس اللغات مع اللهجتين العراقية والفلسطينية بين الممثلات الثلاث وذلك على شكل سؤال "لماذا

[1] –منير بعلبكي، قاموس المورد، انجليزي– عربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1994، ص24.

[2] –ينظر: صلاح السروي، المثاقفة وسؤال الهوية، الحوار المتمدن، العدد 2786– بتاريخ 1-10-2009 https://ahewar.org شوهد يوم 20-05-2019 19:00.

[3] – ينظر:لوح الهجرة في الملحق.

لا تغادرين إلى بلاد أخرى، ليش ما تصفي بر، ليش ما تطلعيش برات البلد"[1]، وهذه الحوارات يريد بها طلعت أن توحي بان المرأة العربية محبة لوطنها وأبنائها ومحبة للاستقرار والاستمرار في الحياة أي المرأة الفلسطينية والعراقية والجزائرية، كما أنها لا تحب الاستعباد، وطلعت جعل بعض الحوارات في شكل تساؤلات عن مصير هذه المرأة جعل لها في المقابل جواب وذلك حين ردت "حنان بوجمعة" على سؤال كل من "ريهام إسحاق" و"نور الهدى" باللهجات العامية لكل ممثلة لهجتها المحلية وذلك في ليش ما تطلعي؟ لأني اشهد على ما يجري للإنسان هنا وأدون شهادتي لزمن قادم"[2] وهذا يوحي بأن المرأة العربية رغم كل ما يمارس عليها إلا أنها متفائلة دائما ومستعدة لفعل أي شيء من تحل شرفها وأبنائها وزوجها ووطنها وهي في النهاية محبة للبطولة والكفاح، واستخدم عبارات تحمل السخرية والضحك، وذلك بعد إجابة حنان و جمعة لتلك التساؤلات، وهنا جاءت بعض الحوارات بلغة راقية تحمل معاناة تحليل المرأة العربية مع الحروب والفقر والأمية لتكون المرأة الخاسر الأكبر فيها، وهذا في الحوار التالي "بقائك بين الأحياء، خبرا صغيرا في نهاية نشرة أخبار، وتكونين ضحية لا يعتد بشهادتها، بعد أن تتحلل جثتك، لماذا لا يقبلون بوجودي في الحياة كما أنا بينما انأ اقبل بوجود أمثالهم كما هم، كما هم"[3]، ومن خلال هذه التعابير الموحية التي تحمل ألم المرأة وكيفية احتقارها في الحياة لغد استعملها طلعت في عبارات قصيرة وجمل طويلة ورغم احتقارها إلا أنها لا تحب الضرر لأي أحد كون أن المرأة تحمل ثلاثة أشياء في الحياة: الأمومة، الوطن والأخت وهذه وجوه لعملة واحدة هي الحنان والعطف.

ويأتي الدور على اللغات الأخرى في المشهد الثالث والرابع الذي يوحي بإسقاط طلعت للأوديسة اليونانية على واقع المرأة المعاصرة وذلك على لسان الحكيم الأعمى بعبارات قصيرة وجمل طويلة وذلك في "طروادة.

إليو.. مدينة الفريجيين

مدينة ألف برج ، على واجهة البحر

يعيش أهاليها في رخاء ورغد

---

[1] – ينظر:لوح الهجرة في الملحق.

[2] – ينظر: لوحة الوميض في الملحق.

[3] – م ن.

صرخات الأطفال تملأ شوارعها و الساحات

تهاجر إليها الطّيور كل عام، تاركة أعشاشها الدافئة

و الآن، لم تعد "طروادة" غير أكوام محترقة

فالجنون البشري دمّر كل شيء

و بعدما سكنت الريح، قتلوا طفل هكتور وأندروماك..

رميا من فوق آخر برج

و بعدما يصمت الريح.....

إيلين، كسندران لطفية، شاكر

أنتم طرواديو هذا العصر[1]

وكل هذه العبارات توحي بتوظيف طلعت سماوي للحكاية أي حول مدينة طروادة وحالتها الاجتماعية ثم عاد المخرج مرة أخرى إلى استخدام اللغة العربية أداء الممثل الذي قام بدور الفارس الجريح أين قطع حوار الحكيم الأعمى وكان المخرج أراد من ذلك استثارة الجمهور أين أخلط بين اللغات في العرض بقصد أن يوصل للجمهور فكرة الهجنة في تعددية أو تناسخ الثقافات الممثل كانت فصاحة الفارس فلي مستوى بلاغة العبارات من كنايات واستعارات وتجلى ذلك في" أن السماء أرسلتك إلى التراب شهاب مكلل بجرح...ومن قد احتسى السراب..."[2] واستعمل المخرج بلسان هذا الممثل عبارات قوية دقة في التعبير وتمثلت في "تباكت آياتك الروحية، صيرا كصبرك في المسير، بآية من دمنا الطهور، تطهّر الترابا "[3] وهذه العبارات والجمل استعملها المخرج ليوحي بها أن النصر لا يأتي إلا بالصبر والإيمان وخاصة أراد بهذا أن المرأة رغم المكافحة وسقوط دمها على التراب هو طاهر في النهاية.

وفي المشهد الرابع تقوم بدندنة أغنية تجاوز المخرج الحوار المألوف أي اللغة معتمدا على الغناء وباللهجة الجزائرية لـ "حنان بوجمعة" بعنوان (تفاحة) وبعدها حوارات متبادلة بين الممثلات التي ذكرناها سابقا بعبارات

[1] – من ترجمة الباحث.

[2] – ينظر : لوحة الوميض في الملحق.

[3] – ينظر : م ن.

تحمل لغة سلسة كعبارات الحب والعشق والذي لا يتم في ظل الحروب والفقر والحرمان وتجلى هذا في الحوارات والتي جرت بين الممثلات الثلاثة وينحب العاشق والمعشوق، مع زمن رح مع كل الجرح وشظايا الحرب، آم نكون الحرب ؟، الحب هو ما حدث...[1] وفي نفس المشهد تكلمت الممثلة الفرنسية باللغة الفرنسية والمصحوبة بالغضب والصراخ والرفض لما يمارس على المرأة بما في ذلك أولادها وأهلها وكذا وطنها واستعملت عبارات الحب

أحمل على رأسي تاج النصر

وواثقة لأكون ملكة ،

هيلينا تحبه حبا جما ولن تتركه لأحد غيرها،

غاليلو ملك الاغريق لي ،

توفي المئات من البشر ،

يحتفلون بالنصر [2]

وبعد ذلك يعود الحكيم الأعمى لكن هذه المرة استخدام الصراخ المصحوب بالغناء الحزين ويتكلم باللغة الأجنبية ليكون بكلامه هذا تمهيدا باستخدام المخرج للفيديو السينمائي تُخِلِ بصور وثائقية تحمل معاناة المرأة العربية.

المخرج هل باستطاعته إيصال الرسالة إلى الجمهور بهذه اللغات؟ وهل بمقدور الجمهور التجاوب مع كل اللغات أم جزء منها ؟ أم أن المخرج يريد إيصال الرسالة باللغات الغربية لكي يطلع الجمهور على الثقافات الأخرى ؟ أم أن المخرج في عرضه "ندى المطر" أراد ترك العنان للمشاهد في فهم اللّغات التي استعملها أي المنطوقة التي قد لا يهمها أحيانا علما أن العرض يعرض أمام جمهور جزائري والذي عانى كثيرا من مشكل اللغة الفصحى خصوصا ويرجع ذلك إلى كثرة العروض التي تعرض باللغة العامية، والجمهور الجزائري مازال يصارع الزمن كي يتخطى مشكل اللغة العامية التي تختلف باختلاف الإقليم فكيف ما تعلّق باللغة الفصيحة ومواكبة

[1] – ينظر :، لوحة الوميض في الملحق.

[2] – يراجع : ترجمة الباحث : عبد القادر، إيكوساني، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري – تجربة طلعت سماوي نموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، من إشراف الدكتور عيسى راس الما، وهران، السانيا، السنة الجامعية 2010 -2011، ص 231.

للعروض الراقية، لكن المشكلة لا تقع في اللغة نفسها لتصبح إشكالية المسرح الجوهرية فـ" مهما بالغنا في تضخيم قيمة اللغة في المعادلة المسرحية، فإن دورها لا يتعدى الوسيط المحدود الصلاحية؛ إذ تحتاج هذه اللغة إلى وسائط أخرى معززة كالإيماء والحركة والألوان والفراغ والموسيقى والسينوغرافيا...الخ، وهذا ما عجز عن استيعابه المسرحيون العرب الذين ظل سعيهم في مجال الديكور والسينوغرافيا واللّغة غير اللّفظية دون الطموح العالمي في هذا الشأن. ولعل تفسير ذلك هو التعلق المترسب في الوجدان العربي بالكلمة التي كان لها التأثير الكبير في تشكيل المزاج العربي الذي ظل يؤمن برسالة (الكلمة)، وبمقولة (في البدء كانت الكلمة) "[1].

حتى وأن المخرج له الدراية بأن الجمهور قد لا يفهم بعض اللغات ولاسيما الجمهور الجزائري ف استخدام اللغات الوسيطة كحل أمثل، إلا وهي اللغة غير المنطوقة كالإيماء والدلالة والرمز والإشارة والميم على نحو جعل المتلقي الجزائري يغادر منطقة اللغة الملفوظة إلى لغة أكثر حضوراً ألا وهي اللغة التعبيرية التي اعتمدت على طبقات صوتية تحيل المتلقي إلى ذلك الوجع المزمن في إشارة إلى واقع الألم الذي تكابده المرأة في قضاياها و معاناتها.أما على مستوى العلامة لعب طلعت سماوي في عرضه هذا بالعلامة. أين يتحول الجسد إلى علامات، إشارات، وأيقونات مفردات البصرية، وهذا من حيث حركات الممثلين في بعض المشاهد سواء الحركية والإيمائية فقط وكذا المصحوبة بالكلام و ذلك في صورة المشهد الثاني والمشاهد الأخرى الثالث والرابع أين قام الممثلين بالرقص وتعبيراته والحركات الموحية تارة يضربون بالأيدي وأخرى الأرجل... وفي عملية استخدام الجسد من قبل طلعت سماوي اعتمد بجزء قليل على البانتوميم والذي هو إيحاء لشيء مرتبط بالمادة، ويعني ذلك أن العمل بالبانتوميم يوحي بشيء للناظر، كما أن مساحة التعبير و استخدام الجسد أوسع بكثير من البانتوميم، حتى أن جهد الممثل للتطوير والبناء أصعب بكثير. كما عمل المخرج على جعل الممثلين الراقصين وغير ذلك يتألمون بأجسامهم ويقفزون هنا وهناك على الركح وملأ الفضاء، مع القيام بالحركات البهلوانية كالكابويرا والهيب هوب، مستغلين مساحة الخشبة كما قاموا بعدة رقصات دلالية تحمل معها الكثير كالتعبير عن الألم والعنف، أو بالأحرى للتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية.

للرقص علاقة بالنص وبالتالي بالحركة على السياق الاجتماعي والثقافي. ومع ذلك فإن تناول العلاقة المتداخلة بين العاملين (الحركة والسياق الاجتماعي الثقافي) يوفر فهما أكمل لتلك الظاهرة الإنسانية بما أن المسرح هو تلك الرقصة الإيقاعية، والإيماءات التي كان يمارسها الإنسان البدائي الأول مقلدا بذلك أصوات

[1] – صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: عبد الله حمّادي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012-2013، ص 39.

وحركات الحيوانات والصيد، كما أنه أيضا الرقص والمسرح، والوسائل الأكثر نجاعة في التعبير عن المشاعر الإنسانية والخبرات الوجدانية والتجارب الاجتماعية العميقة، إنها الفنون بمختلف تجلياتها: الموسيقى، الرسم، النحت، الرقص ...الخ، فهي تتداخل وتتشابك مع كل العمليات الاجتماعية، وتتبادل معها المعاني والرؤى والدلالات. ففي العرض الراقص أساسا مثله مثل العرض المسرحي يفترض تصورا سينوغرافيا هذه الأخيرة اتسعت اشتغالاتها، حيث لم يعد دورها منوطا بتأثيث المنظر فقط بل تعداه ليخلق مستويات جمالية من التلقي وليتحول العرض المسرحي إلى احتفال جمالي بفضاءات متعددة من خلال معمارية الفضاء المقترح والذي يؤدي إلى تنويع صوري وخلق مساحات أدائية واسعة تمنح الممثل القدر لتطوير مهارته الأدائية. امتازت عروض المسرح الرقص الدرامي ببحثها المستمر في خلق فضاءات جديدة غير مكتشفة معينا للمكان الذي يقدم فيه بإضاءة خاصة وملابس معينة، بالإضافة إلى وجود الموسيقى التي لازمت الرقص دائم والمسرح في بعض الأحيان، وكان للرقص الفضل في بنية مسرح النو والكابوكي، وأيضا جعل التراجيديا اليونانية تنبثق عن طقس وحافظت على علاقتها الوثيقة به، هذا من حيث الحركة المنظمة والرقصات التي تؤديها الجوقة، وبعدها انفصال الرقص عن المسرح بسبب ظهور ظاهرة الرقص في العرب كعرض مستقل له أطره الخاصة و أعرفه، و بعدها في القرن 17 ظهر فن الباليه.

لكن، في القرن 19 مع ظهور الإخراج أين تمت الدعوة عن الإقلاع عن طغيان النص الكلامي، وإعادة الاعتبار للعناصر الأخرى المكونة للعرض. من هذه الدعوات نظرية ريتشارد جيسامتكونتورك Gesamtkunstwerk عن اجتماع الفنون, و دعوة السويسري أدولف أبيا A.Appia إلى الفن الشامل، وموقف الفرنسي أنتونان ارتو الذي دعا إلى استعادة الأصول المسرح الطقسية واعتبار الحركة المستمدة من الطقوس البدائية و الرقصات أساسا للتعبير المسرحي، وسيلة لإنقاذ المسرح من حالة الجمود التي وصل إليها والتي تمخضت من ذلك فهي حصول التقاء بين الرقص والمسرح من جديد وتبنى المسرح التعبير بالجسد والإيماء والرقص، وتوجه هذا الأخير نحو الدرامية. ومن ثم برزت تسمية الكوريوغرافيا بمفهومها الجديد كتصميم للرقص في الفضاء المسرحي من اجل عرض ما وهي على حد قول "هانس تيز ليمان": هي الكتابة بالفضاء والزمن والجسد لا بالنص.

وهدف الجمع بين المسرح والرقص هو إبحار وجذب الجمهور وهناك رواد للرقص في صورة جريس ليمون، مارتا جراهام..." من كبار رواد الرقص الدرامي الحديث، التي كثيرا ما يطلق عليه اسم مسرح الرقص و"بيناباوش"، و"آريان منوتشكين" والتي قامت بتجاوز الطابع التاريخي والجغرافي للرقص واستبداله بمفهومه

المطلق كعنصر يحمل الطقس والرمز في العرض المسرحي، إضافة إلى "بيتر بروك" خاصة في عروض التجريبية في إفريقيا وغيره من الرواد.

فالرقص حتى وإن انفصل عن المسرح تارة و اندماج معه تارة فيبقى وليد الطقس والمسرح لان هذا الأخير يدرس القضايا الإنسانية الاجتماعية منها والسياسية والاقتصادية، وكذلك عاداتهم و تقاليدهم وسلوكاتهم اليومية كيف لا يربطه ربط بالأنثروبولوجيا.

من المعلوم أن المسرح الأنثروبولوجي يهتم بالمقدس والبدائي والسحري والطقوسي والميتافيزيقي، "وأنثروبولوجيا المسرح التي ظهرت حديثا كفرخ من فروع الأنثربولوجيا لا تشكل علما مستقلا وإنما توجها في البحث المسرحي يغطي اليوم مجالات عديدة تشمل من جهة الدراسات التي اهتمت بالظواهر الأنتروبولوجية الموجودة في المسرح، ومن جهة أخرى الظواهر المسرحية في المجتمعات البدائية"[1]. ولهذا التوجه تأثير كبير على الممارسة المسرحية. ولكن سرعان ما أصيب المسرح الغربي بأزمة حادة تتمثل في هيمنة العقل و المادة و التقنية الرقمية، مما أدى بالنظام الرأسمالي الغربي إلى تدمير الإنسان عير حروب كونية وأزمات اقتصادية واجتماعية خانقة واستلاب الإنسان وتحويله إلى أداة إنتاجية معلبة دون الاهتمام بذاته وروحه.

لذا غدا المنظرون والمخرجون المسرحيون يفكرون في مسرح ثالث: ينقدهم من صخب الكلمة واسر اللفظ فلم يجدوا سوى الانتقال إلى أدغال أفريقيا، وآسيا وأمريكا وأوروبا اللاتينية للبحث عن أشكال فرحوية أنثروبولوجية جديدة تتمثل في الأشكال الطقسية والأقنعة الإنسانية المتلونة والحركات الروحانية والمقامات الصوفية الوجدانية، والرغبة من وراء كل هذا هو تطهير الغرائز البشرية الشعورية واللاشعورية من الخوف والشر، عبر إزالة الخوف والشفقة والقسوة. ومن أهم المخرجين الذين اهتموا بالمسرح الأنثروبولوجي نذكر إدوارد جوردن كريج، وأنطونان آرطو وبريخت، وغروتوفسكي، ومايرهولد، وأوجينيو باربا، وآريان منوتشكين، وبيتر بروك ...، وكان أساس المسرح عندهم سواء الرقص أو غيره هو خلق الطقس علما أن الأنثروبولوجيا المسرحية تعتمد أدواتها و لغتها من علم الأنثروبولوجيا وبالخصوص في ميدان دراسة الطقوس والاحتفال وكثيرا ما ينجح هذا مع المسرح الرقص وتعابيره و معالجاته مثله مثل المسرح المصحوب بالكلام.

وعن هذه العلاقة بين الرقص الدرامي و الأنثروبولوجيا من الأساليب الرئيسية أيضا في بروز الاهتمام الجمالي في العمل المسرحي، الدور الذي لعبه النقد المسرحي، فالممارسة النقدية التي كانت سائدة مي تلك التي

[1] – ماري الياس حنان قصب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص65.

تقارب أبعاد الظاهرة المسرحية من الخارج، تمتح أدواتها ومفاهيمها ومناهجها من حقول آخري (السوسيولوجيا، الأنثروبولوجيا، علم النفس...) وتسقطها على الخطاب المسرحي، لأن الرؤية التي تمتلكها حول الظاهرة المسرحية ترتبط، في غالب الأحيان، بهدف الكشف عن طبيعة المضمون الفكري الذي يحمله العرض المسرحي، انطلاقاً من بنية ثقافية خارجية تقف خلفية نظرية في ممارسة النقد المسرحي بالاعتماد على منهج اجتماعي تاريخي لتصل إلى "رصد العلاقات الجدلية القائمة بين الأعمال المسرحية، وبين نسيج الحياة الاجتماعية التي هي مصدر المعرفة ومبعث الحقيقة"[1]، كما أن علاقة الأنثروبولوجيا بالجماليات تكمن في عنصر الفضاء، ذلك أنه على مستوى الدراسات السوسيولوجية والأنثروبولوجية، يشكل الفضاء عنصراً قاعدياً ضمنها، وبالتالي، ساهمت في بلورة هذا المفهوم من منظور الاشتغال، فلا يكفي عناية هذه الدراسات بالسلوك الإنساني بل تتعدى الأمر إلى مستوى الارتباط بالفضاء، ببعده الفيزيائي والحيوي والنفسي. فالفضاء مقياس التبلور الثقافي، والسلوكي "[2]، وسعى المخرج إلى تأثيث الفضاء المسرحي عبر التشكيل الحركي وما يشكله من علاقات جديدة بين العلامات المتواجدة على الخشبة – الشباك — الجسد– الستائر – المؤثرات الأخرى، لتؤكد جريان الفعل والحدث الذي يعلن عن الألم والخراب يضمن التداول الذهني للمتلقي وامتلكت شخصية المرأة النبي جسدها الممثلات أثراً جماليا واضحا في التشكيل الحركي والصوتي وعكس أبعادها، وما كانت تعاني من ضياع في تحقيق أحلامها، في عرض "ندى المطر" الذي مزج بين الرقص والمسرح وزاد جمالية العرض إقحامه للأنثروبولوجيا والتي يعتبر عنصر أساسي، ومن الوهلة الأولى نلحظ أن الفنان طلعت متأثر ببعض المناهج العالمية، وكذا "مارتا جراهام" التي تعد من أهم رواد الرقص الحديث والتي تركت أمريكا البلد الأم وتوجهت إلى الموروث المرتبط بالحركة والعلامة والرمز من الموروث الشرقي أي الموروث الصيني والشرقي خصوصا. واشتغال طلعت سماوي على الأسطورة في عرض "ندى المطر" لأنها امتداد للأنساق والنماذج والرموز البسيطة ونعني بالأسطورة منظومة ديناميكية تتوصل إلى التشكل كحكاية، تحت تأثير نسق ما. والأسطورة هي بداية تعَقْلُن لكنها تستخدم سياق الرواية الذي تتحول فيه الرموز إلى كلمات والنماذج إلى أفكار وهي توضيح لنسق أو مجموعة من الأنساق"[3]، حيث اشتغل على مشهد كامل أي القصر الأسطوري الذي يتم تهديمه ويتحول إلى

[1] – حسن، المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، فاس 1994، ص 115-116.

[2] – ينظر: عبد المجيد شاكير، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، الثقافة المسرحية 2 ،الهيئة العربية للمسرح، ط.1، الشارقة، 2013 ، ص 20

[3] –جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا ، ترجمة: د. مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والقدر، ط1، 1991، ص 39.

قصر شبيه بشكل آلام ومآسي وفرق المساجين في العالم، وهذا تبعا للموضوعين السابقين الذكر آنفا وإدخالهما في العنصر والتحويل هذا إلى شكل جسدي من خلال الحركة.

أما من حيث استخدام الوسائطية فإن طلعت السماوي أراد أن يسبغ على العرض سمة الدراما الوثائقية وكون المسرح تقاطع الفنون وتفاعلها، "في إطار ما يسمى بـ "مسرح المخرج" وهو تيار شاع منذ الثلث الأخير من القرن العشرين، مستلهماً بعض كبار المسرحيين العالميين الرواد، مثل غوردن كريغ، وأدولف آبيا، وماكس راينهارت ومايرهولد. ويعمد المخرج إلى بنائية على أساس بصري، ويتحرك الممثلون كدمى معبرة جسدياً عن جمالية ومعنى اللوحات الدرامية المرسومة بدقة من قبل مخرج ملهم. "[1] وهو اتجاه جمع بين الجسد والوسائطية بغرض التوثيق التسجيلي للأحداث وتقريب المتلقي منها.

فمن خلال "الرقص والموسيقى وفنون الدراما يستطيع المسرحي العربي مطالعة المعطيات الفكرية التي جاءت بها اتجاهات ما بعد الحداثة في إطار طوفان العولمة فيقبل بما يشحم مع ذاته ويفني منظومة الفكرية ووعيه الجمالي ويرفض مالا ينجم ولكنه بالتأكيد يستفيد من الأشكال المسرحية وتقنياتها المتطورة التي جاءت بها الحداثة وما بعدها وبذلك يغني قاموسه المسرحي بالمتعدد الخلاق، فوظيفة المسرح وظروفه المحيطة مهد الطريق للحداثة وهذا من خلال مسرح تشيكوف في واقعية رصده لجزئيات الحياة اليومية وبعدها الكشف عن معاناة دواخل النفس والمجتمعات مع المسرح التعبيري وجاء الخطاب الإيديولوجي ليتم الخروج عن القواعد الأرسطية في المسرح الملحمي ثم يأتي دور الوثائق والمحلات في الكشف والإدانة مع المسرح التسجيلي* ليدخل في التحريب وليخترق المألوف ويخرج عن المفاهيم والقواعد الأوسطية لتحقيق مسح عكمي يطح بجراءة وقسوة لمعقولية الوضع الإيجابي وذلك في المسرح الطليعي. الذي بلغ فيه التحريب حده الأبعد لتنتهي رحلة الحداثة بعد هذا وتبدأ اتجاهات مسرح ما بعد الحداثة ما بعد التحريب –بسلبياتها وإيجابياتها، بقيمها الفكرية المتباينة وأشكالها الجمالية الجسدية وهي تحويلات جذرية لم تكن على مستوى الشكل والتشكيل الدرامي فحسب وإنما على مستوى الفكر والخطاب المعرفي أيضا"[2].

---

[1] –ينظر: صدام فهد الأسدي: هل يتجه المسرح المعاصر إلى السينمائية؟، بتاريخ 02 أكتوبر 2017 ، العدد 14188، على الساعة 11:00، شوهد يوم 10-06-2019 على الرابط الالكتروني https://aawsat.com/home/article/1039381.

* – رياض عصمت، المسرح التسجيلي: شكل من أشكال المسرح يقوم على تقديم حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في إطار درامي، ولذلك يطلق عليه أحيانا المسرح الوقائع Théâtre des faits. راجع المعجم المسرحي، م س، ص520 .

[2] – عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب ،دمشق ،د ط ،2012، ص25.

ومن هنا هل ينبئ التاريخ، أو العصر عن اتفاق في الرأي أو حتى في بعض الأداء عن تزامن بين جهود المسرح وإشاعات السينما بعد ميلادها؟ .

فالتقاطع بين المسرح والسينما لا يعني الاندماج، ولا أن يفقد كل منهما خصائصه سواء بالتأثير أو التأثر، "فللسينما نصيب من المساحة الفارغة عند بروك ، أو نظرية غروتوفسكي حول المسرح الطقسي المتقشف، ولا نظرية باربا حول «المقايضة» بين ثقافتين متباينتين. نحن لا نتحدث عن تجارب بسكاتور وراينهارت في إدماج المجالين بما كان له الأثر العميق على نظرية وممارسة برشت، ولكن بما يسمح بالتوهج الجمالي من الصور البصرية. وهناك أمثلة كثيرة، مسرحية وليم شكسبير «هاملت»، ومسرحية جورج بوشنردانتون"، وغيرها كل ذلك لأجل التأثير العاطفي في المتلقي ونقل تجربة إنسانية و هذا هو غاية الدراما في المسرح، وبالتالي هو ما قصده "طلعت سماوي" من استخدام الصور وإلا فليس هناك أي ارتباط منطقي في استخدام خيال الظل في ذات الوقت مع توالي الصور التسجيلية.

فالتعبير في المسرح والسينما قائمين على الحوار والصورة "فوسيلة التعبير في المسرح لم تعد مقصورة على الحوار فحسب ولا على الحوار والصورة . فلقد تجاوز المسرح في الكثير من إنتاجه الحداثي الآن ذلك المفهوم وأصبح مقصوراً أحياناً على الصورة وحدها. فهذا المفهوم قد تغير كثيرا مع تطور الاتجاهات الفنية في المسرح، فالتوجهات الحداثية وما بعدها في فنون التشكيل والسينما والمسرح قائمة على الصورة بعد أن اكتسحت فكرة موت المؤلف"[1].

فالمزج بين المسرح والسينما والاستعراض للشرائح والصور والجداريات تقنية لها أبعاد تاريخية وسياسية ولها مديات في إرساء التواصلية، فلبلاغة الصورة القدرة على إثارة الحواس والانفعال، والقوة في التأثير وصياغة الرأي واستمالته، وتصميم التشكيلات الفنية عبر الجسد لغة لا يستهان بها في التوصيل والتبليغ والإقناع والإقرار. وهذه اللغة دفعت بكثيرين من محترفي الفن المسرحي، ومنظريه، إلى معاودة النظر في مقومات بناء المسرحية، مثلما سبق إلى ذلك (أروين بيسكاتور) حينما استزاد الحياة مجددا في الدراما، أمام مغريات السينما، واستقطابها للجمهور المسرحي"[2].

[1] – هاني أبو الحسن سلام، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط،48، 2008، ص 143.

[2] – عياد زفيرة ، البلاغة البصرية والعملية التواصلية في الفن المسرحي– دراسة على نماذج مسرحية جزائرية ، مجلة جماليات، العدد1– شتاء 2014 ، مجلة تصدر عن مخبر الجماليات – جامعة عبد الحميد ابن باديس ، مستغانم، الجزائر، ص 115.

هذه الرؤية الحداثية للوسائطية تعود لبريخت وخاصة ما تعلّق بـ المونتاج* (التركيب) في المسرح الملحمي تحيلنا إلى طريقة عرض أحداث. ودوره هو توالي المشاهد الشبيهة بالتراكم الروائي لفن الملحمة ليس هذا فقط فعملية المونتاج (التركيب) حتى أن العناصر الغير الأدبية من موسيقى و ديكور، وإضاءة وغيرها تحتفظ باستقلاليتها. أن يكون العنصر السائد في المونتاج يجعل الأمر ملحميا. والمونتاج الذي يعد قاعدة من قواعد الفن السينمائي، وجد له مكانا في مسرح بريخت الملحمي والهدف من الاستعانة به هو الوصول إلى عنصر التغريب"[1]. وذلك لما للمونتاج من دور في تجريد الواقعة وإعادة بنائه بدقة عن طريق انتفاء رموز واقعية.

أما التقطيع ها هو (كروتوفسكي) يأتي ليناقي فكرة العلاقة الوطيدة بين المسرح والسينما حين قال انه "يجب أن يدرك المسرح حدوده، إذا لم يستطيع أن يكون أغنى من السينما فليكن أفقر"[2]. ومن هذا القبيل نتعارض مع وجهة نظره اشد معارضة، وهذه المعارضة ليس تحيز للمسرح، بل إنصافا لحقيقة وجوهر المسرح، وها هو المخرج "ارتو" الذي اعتمد على الصورة التي تأتي عن طريق الفكر بما فيها الصخب والموسيقى وجد الممثل وضد أشياء أخرى لأن كل ما يمثل أمامنا هو خيال وهو ليس بالواقع، و آرتو من المخرجين الذين اهتموا بمسرح الصورة في الغرب وهناك تجارب نظر لها آرتو يريد فيها تحرير المسرح من الحوارات الأدبية الطويلة التي تعني الرؤية. وتنهك الزمن.

فترتيب عدة لقطات للصور وتنظيمها يعني عملا تقنيا يقتضي تواجد نسق معين Arrangement. وهذا الترتيب أو التنظيم للصور اصطلح على تسميته تقنياً باسم (القطع Cut) ، ويكون لصورة مركبة تصنع بضم عدد من الصور المستقلة بعضها إلى بعض، وحيث يعمل المونتير في اختيار تصنيفات فنية منتقاة"[3] ويمكن للمسرح التسجيلي ان يشرك الجمهور في المحاكمة واتخاذ موقف متعاطف، فالمسرح التسجيلي في أصالته هاته يصبح مادة للبناء الدرامي وبالتالي لبناء الفكر السياسي، والوصول إلى الحقيقة وتنمية للوعي لدى المتلقي.

وحقيقة الأمر أن السينما تأثرت في بداياتها بالمسرح في أوجه كثيرة، لكنني أود أن أضيف أن المسرح

*المونتاج : أصل الكلمة بالفرنسية Montage. يعود إلى الروسي بودوفكين-تيموشنكو- إيزنشتاين بما قدموه من تفسيرات نظرية وخبرة وتجارب، وقد خرج المصطلح من التجارب العملية... راجع هاني أبو الحسن سلام جماليات الإخراج بين المسرح والسينما. م س، ص134 .

[1] – فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي سعد الله ونوس نموذجا، م س، ص326.

[2] – كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، سان بيتي للطباعة، د ب الجزء الأول، 2002 .ص287.

[3] – هاني ابو الحسن سلام جماليات الإخراج بين المسرح والسينما. م س، ص134.

تأثر بالسينما أيضاً، ليس من إدماج بعض العروض السينمائية في العرض المسرحي، وإنما من خلال استلهام التشكيل الحركي (الميزانسين) السينمائي نفسه في المسرح،. فنجد "تجرأ آيزنشتين، الذي اشتهر بأفلامه المصورة بالأسود والأبيض، على التحدث باستفاضة عن الأهمية التعبيرية للألوان في السينما. وبالتالي، ليس المونتاج وحده، ولا الفلاش- باك، هما ما يميزان «المسرح السينمائي»، بل استخدام مبهر للتكنولوجيا في السينما. والواقع، منذ زمن آيزنشتين، ظهرت تجارب مسرحية كثيرة في مختلف أرجاء العالم، واحتفي ببعضها في مهرجانات عالمية كبيرة، مثل: «أفينيون» و«إدنبره» و«برلين»، استلهمت روح السينما وتكوينها أفضل استلهام"[1]، وانتقل تأثير السينما إلى المسرح، بحيث إن السينوغرافيا كانت بطل عرض الميوزيكال البريطاني «المرأة ذات الرداء الأبيض»، عن رواية ويلكيكولينز الشهيرة، ومن إخراج تريفورنن. وفي عصرنا الراهن، تصدق مقولة «المسرح سينمائي الطابع»، كما كان هناك في عصر مضى «السينما مسرحية الطابع»؛ وهذا المزيج السحري هو ما سيكوِّن مسرح المستقبل. وسريان هذا من التأليف إلى الإخراج والسينوغرافيا، وصولاً إلى فن الأداء. وهذا التبادل بين المسرح والسينما له خلفية تشكيلية أكثر ممّا هي تكنولوجية فأغلب المخرجين الذين فعّلوا هذا التمازج كانوا تشكيليين بالتكوين فـ"تجارب مخرجي المسرح البولنديين (أوجينيو باربا Eugenio Barba، وكانتور Cantor- ومونجييك Monojeaque ، وشاينا Chaina) لكونهم فنانين تشكيليين في الأساس ثم تحولوا إلى الإخراج المسرحي. فان عروضهم المسرحية قائمة على السرد التشكيلي المرئي لا على السرد التمثيلي القائم على اللغة الكلامية. فالقول عندهم يقوم على الصورة والصورة فحسب مع مصاحبة موسيقية وصوتية، كما يقوم العرض على تتابع الصور المرئية بلغة الجسد ولغة التشكيل بحيث يصبح لكل صورة مسرحية معناها ودلالتها الخاصة بها..."[2]، فـ (كانتور) اشتغل على جماليات المسرح المعاصرة سينوغرافيا مثل (شاينا)، حيث اعتمد في عروضه على مقاربات الصيغ التشكيلية والتشرّب من أساليب الفن التشكيلي في تجديد المسرح وإنقاذه من الجمود، حيث ينبغي التعامل مع العمل الفني باعتباره كائنا له قصة وشكله الخاص المتميز شأنه شأن أي عمل فني"[3]، حيث اعتمد مسرحه على الثيمات الجمالية والحلول التشكيلية.

أما على صعيد التجارب المسرح العربي فنجد مساهمات حداثية اعتمدت على الصورة الممسرحة " متباينة الاتجاهات التجريبية، من طليعية التوانسة الفاضل الجعايبي ومحمد إدريس وتوفيق الجبالي وعز الدين قنون

[1] – ينظر : رياض عصمت : هل يتجه المسرح المعاصر إلى السينمائية؟، بتاريخ 02 أكتوبر 2017 ، العدد 14188، على الساعة 11:00، شوهد يوم 10-06-2019 على الرابط الالكتروني https://aawsat.com/home/article/1039381

[2] – ينظر هاني أبو الحسن سلام، ،م س، ص136.

[3] – ينظر : هناء عبد الفتاح غبن، مسرح كانتور التشكيلي، مجلة القاهرة، العدد 60، 1986، ص 56.

والفاضل الجزيري، إلى حداثية العراقيين صلاح القصب وجواد الأسدي، إلى رؤى انتصار عبد الفتاح وحسن الجريتلي، وجميعها حاولت المزج بين الأصالة والحداثة"[1].

وكان للصورة النصيب الأوفى في مسرح الصورة والذي سمي باسمها وعروضه التي تسعى إلى تحريك فضاءات المخيلة وإثارة الوجدان الداخلي للمتلقي بواقع حي مدرك تم بنائه على اسس اسطورية تجريدية، حس النفاذ إلى عمق المشترك بين الفن الفلسفة، حيث يصبح الجمال مطلب المتلقي والتمثُّل الحي للأفكار، والتسامي إلى طقسية العوالم، في ظل فضاء صوري وتناسج التكوينات التي تضفي الجو الطقسي على العرض.

فكان استخدام الإعتام والصمت لمصلحة تفعيل عنصر التوقع والتخيل لدى المتلقي لرسم تفاصيل التشكيل الجسدي من خلال الضوء اليدوي (الشموع) والقماشة الكبيرة البيضاء وبتشكيل حركي وتداخل لوني ضوئي وفق أسلوب الأداء الحركي التشخيصي إلى جانب توظيف حيل حركية ضوئية مناقضة للمعنى لخلق حالة الدهشة والحيرة المقصودة، وتعزيز الموقف باستخدام صوت مؤثر موسيقي (همهمات بدائية) الكترونية مسجلة لخلق حالة البلبلة إزاء المعنى بحيث تصبح عملية الإدراك واستخلاص المعاني من مهمة المتلقي لحثه نحو بذل ,جهد مضاعف في تفسير الدلالة.

ذلك هو المسرح السيميائي الذي يتجلى بما يسمى بـ"سيمائية الصورة المسرحية" يعتمد كثيرا على البعد الحركي والبصري والتشكيلي والسينوغرافي واغتناء الصورة فنيا وجماليا. "وذلك بسبب احتوائها للرموز التشكيلية والرموز الدرامية، وإثراء المسرح بالصورة الفوتوغرافية توليفا وتقطيعا وتخصيصا وتوليدا ويستعين مسرح الصورة كذلك بالسحر والحلم والرموز السيميائية والطقوس والشعائر الميثولوجية والأنثروبولوجيا"[2] .

وها هو المخرج طلعت سماوي من خلال قراءاته على المخرجين السابقين الذكر يستخدم الفيديو السينمائي في عرض ندى المطر من خلال تجربته الجديدة وفي إطار تأسيس ما يعرف بتكوين ورشة للرقص الدرامي بالجزائر حين اعتمد على فن الكولاج أي الألواح ولكل لوحة حالة أو رحلة وقدمها على شكل رموز متداخلة ومتباينة بعيدا عن المفهوم السردي أو الحكائي، بعرض صور وثائقية حول المرأة العربية، وساعد في ذلك الطاقات الشبانية لمختلف الدول، أي الراقصين الذين بذلوا الكثير من الجهد الحركي على الخشبة من خلال تقديمهم لما يجيدون تقديمه من رقصات (الهيب هوب، الكابويرا، الراب...) والمعروفة في مجتمعنا

[1] – ينظر : رياض عصمت ، م س.

[2] – صلاح القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، المجلس الوطني لثقافة والفنون والتراث، إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، قطر، ط1 ،2003. ص 45.

وترك طلعت الفنان للراقصين لبذل جهدهم لتقدم ما لديهم للوصول إلى عرض راق الأمر الذي جعل الجمهور على أن هذه المجموعة من الراقصين قد قاموا ما كانوا يعرفونه قبل دخولهم إلى هذه الورشة.

والمخرج في عرضه ندى المطر أستخدم فيديو سينمائي محشوا بصور وثائقية لمعاناة المرأة والصور الجسدية التي أراد بها تحويل النص لعرض طقوسي أنثروبولوجي حركي، ليقدم فيها تجربة أسطورية حلميه عميقة قائمة على التخيل المفارق والتخيل الإبداعي الغريب والمدهش، وذلك في شكل مجموعة من الرموز والإشارات والأيقونات، والإيماءات الفكرية والجمالية والسيميائية بالإضافة إلى المايم ومن هذا الاستخدام المكثف للصور الوثائقية من قبل طلعت مقاطع الفيديو المعروضة على السايك سبيلا آخر في إنتاج العلامات إضافة إلى جسد الممثل، وكانت أساس في إيصال أفكار العرض وكل هذا استخدمه طلعت لوضع هذه الصورة بنوعيها الصورة البصرية، والصورة الجسدية "فالمسرح ليس الواقع والواقع ليس المسرح. إنه مرآة لصور ناقصة من الحقيقة غير المكتملة، يستخدمها الممثل بجسده وصوته مستعينا بهذه العناصر الوظيفية ليرسم ويخط بها مع الجمهور تداعيات وأفكار وقصصا...إذا المسرح هو هذا التزاوج بين الممثل والجمهور"[1]. ولتكون الصورة المعروضة مكملاً للمعنى والمخرج طلعت دوره اجتهد من خلال رؤيته الإخراجية والجمالية للصور الدرامية الوصول إلى التطابق المرئي للعرض عبر الصورة والجسد وتنسيق الحركة وفق تشكيل حركي (ميزانسين mise en scène) ساعيا إلى التفسير والتعبير عن مجمل الأحداث عبر الصورة التكوينية للممثلين الراقصين والشكل العام المرئي للعرض المسرحي، عالية المستوى تحتضن تجربة شعورية هدفها الإيحاء وتشكيل الزمان والمكان وتحويل الواقع الحسي والأفكار التجريدية الجامدة إلى روح نابضة بالحياة تستهدف المتلقي لاستيعاب ماهية التشكيل الجمالي لها مما يسهم في فهم واستيعاب بنائية النص المسرحي، فالعرض ينفتح على جملة من التشكيلات الحركية التي تخلق الصورة الدرامية المحملة بالدلالات حيث "تنفذ الصورة إلى مخيلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة"[2] لذا يمكننا القول بأن فن الرقص الدرامي ومن خلال حركاته المعبرة كدلالات وعلامات يساعد على احتواء تاريخ الإنسانية، من خلال التعبير الجسدي والحركة الأدائية المعبرة التي تتجاوز الأسلوب أو المنهج، لتصبح طاقة معبرة عن فلسفة كاملة يتواشج فيها التمظهر الخارجي مع المضمون.

استعمل طلعت من خلال هذا الفيديو عدة تقنيات إخراجية كتلك التي استخدمها بيسكاتور

[1] – ربيع مروة، مسرحنا ليت مهمته النسيان بل التذكر والتذكير، مجلة الطريق، العدد الثاني، تموز/ يوليو، بيروت – لبنان، 1993، ص169.

[2] – محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة ط1، 1998، ص 168.

وبريخت وغيرهما، فأول ما بدأ به الفيديو السينمائي كسر الجدار الرابع، حين عرض صورة وجه إنسان بدموعه ليدل ذلك على الكثير التي أوهمت المشاهد، وتركه في تساؤل: هل هذا وجه امرأة أم وجه رجل؟ والصورة (01) يوضح ذلك.

كما استخدم صور لأطفال صغار كونهم الضحية الكبرى في الحروب، منهم البنات والبنين حرموا من الدراسة فتعرضوا للجروح والطرد من المدارس، وهذا يوضحه الصورة (02) والصورة(03).

وكل هذه الصور أراد بها المخرج تغيير نظرة الجمهور ليتذكر أن الحرب لا يرحم الصغير والكبير سواء الرجل أو المرأة، كما أن طلعت عرض صورا للمرأة العربية ومعاناتها بغية حماية أبنائهن وأوطانهم وهذا ما يشاهده الجمهور يوميا وذلك ما يوضحه الصورة (05)، (06).

كما أن طلعت سماوي من خلال هذه الصور التي توهم الجمهور بأنها من واقعه صورت على الطبيعة فيبرز لنا قسوة وهمجية العدو أي الحكم وهذا موضح في الصورة (07) والمخرج من خلال عرضه هذا استخدم تقنيات أخرى كتلك التي استعملها بيسكاتور وبريخت وغيرهما ومحاولة تطبيق تقنية التغريب حين استخدم اللافتات والشعارات المكتوب عليها ويبرزها في الفيديو، والتي توهم الجمهور بأنها واقعية، فعرض صور لنساء عربيات مساندة لأطفال ونساء غزة وهن يرفعن لافتات تحملن لا... لقتل أطفال ونساء غزة وتوجيه النداء إلى مؤسسات حقوق الإنسان الدولية، يتضح ذلك في الصورة (08).

في هذه الصورة لم يعتمد طلعت على الصورة البصرية فقط بل واعتمد على الصورة الجسدية كذلك من خلال تزامن حركة الصورة مع حركة الراقصين وراء الستارة، مع أداء الممثلين خلف السايك والذي يشبه الشاشة السينمائية فيتم التفاعل والربط الصوري بين الأداء التمثيلي وبين مفردات العرض الأخرى، وهذا الأداء التمثيلي تمظهر لمسرح الصورة الذي يعطي دلالات عدة في آن واحد تشتبك مع مفردات العرض المسرحي الأخرى فتتشكل أفكارا تنبع من الثيمة الشمولية للعرض وبنفس الهدف مطبقا مؤثر التغريب. ويوحي لنا هذا إلى أن المخرج مساند للقضية الفلسطينية. دليل ذلك استخدامه لعلم فلسطين عدة مرات، ليؤكد للجمهور أن دولة فلسطين رغم الدمار الذي يمارس عليها من قتل للأطفال والنساء والشيوخ، وتدمير المنازل إلا أنها صامدة ويبقى علمها يرفرف عاليا وتجلى ذلك في الصورة (09).

ختم طلعت عرضه "ندى المطر" بصور بصرية، فالأولى تحمل لافتة مكتوب عليها أنا + أنت= نحن وعلم فلسطين ليؤكد للجمهور أن العرض هو في النهاية يعالج المرأة العربية الشجاعة والمكافحة، بالإضافة إلى أنه في إطار القدس عاصمة الثقافة العربية سنة 2009 ليختم الفيديو الحكيم الأعمى ومعه

الطفل ووراءهم الراقصين مشكلين بشر وكأن المخرج أراد بهذا إرسال رسالة إلى الجمهور للاتحاد من أجل نصرة غزة، ويتضح ذلك في الصورة (10).

كما انه ختم الفيديو بصورة فتاة في آخر الفيديو تاركا رسالة كبيرة للجمهور يتبين هذا في الصورة كل هذا الاستخدام لهذه التقنيات الإخراجية هي نتيجة تشبع الفنان بالمسرح والسينما واستخدام هذا الأخير ربما تقريب الصورة للجمهور من خلال عرض صور وثائقية حول المرأة ومعاناتها، والتي أعادها عدة مرت في الفيديو، مع الاستعانة بحركات الراقصين المتكررة كالكابويرا والهيب هوب...وراء الستارة مشكلا بذلك فسيفساء العرض، وربما خدمة المبدأ الملحمي والتأثير التغريبي. والهدف منه أيضا تعليم المشاهد على التفكير السياسي والاجتماعي، من خلال مسرح قائم على التغريب والرقص والبهلوان، اعتمادا على الصورة البصرية وكذا الجسدية لصور واقعية وتاريخية مصحوبة بموسيقى حزينة وأجراس الإنذار.

وهكذا، نجح طلعت إنتاج الورشة للطلاب بالتعاون مع الأساتذة موضوع السقوط بكل إسقاطاته العاطفية والاجتماعية والسياسية والتاريخية بأسلوب ساخر شبيه بمسرح الكوميديا السوداء وتستخدم عدة لغات وتقنيات وأساليب من النص والجسد والصورة والموسيقى والعناء... الإنتاج نموذجا حقيقيا وطبيعيا للطلاب الشباب لممارسة فن الخشبة في المسرح الحديث بكل شروطه الأكاديمية والاحترافية والإبداعية والإنتاج يعد نموذجا تطبيقيا لما تناولته الورشة- سينوغرافيا عرض ندى المطر:

السينوغرافيا هي معمارية الفضاء التشكيلي وأساس في التكامل الجمالي للمشهد البصري في العرض المسرحي الحديث من خلال توظيفات وتقنيات لمفردات السينوغرافيا بوصفها تشكيلا. إن مهمة السينوغرافيا في الوقت الحالي هو تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح. إضافة إلى عوامل مساعدة تعمل على إبراز العرض كاملا ومبهرا أمام الجمهور وتشمل الإكسسوارات، الإضاءة، الديكور...التي تعطي الصورة النهائية للعرض، ومن هنا يبقى الدور على السينوغرافي الذي هو ذلك الشخص الذي يتقن علم وفن السينوغرافيا.

أضف إلى ذلك أن السينوغرافي شخص "يهتم و يعنى بدرامية الصورة المسرحية لتحتل مكانة تشكيلية درامية جمالية حيوية تثير الإبهار لدى الجمهور. يستطيع السينوغرافي التلاعب بانتباه الجمهور من خلال التقنيات الحديثة، وذلك بمزج الصوت والحركة والإضاءة، فالحركة في المسرح من أهم تلك المكونات، كما يمكن من خلال التقنيات الفتية الحديثة أن يقدم للمشاهد صور مركبة بحيث يمكن مشاهدة صورتين في الوقت نغمه وإن كانت هاتان الصورتان لتنتميان إلى فترة زمنية واحدة. الغاية من هذا المزج هو المقاربة النفسية أو الفكرية بين الحدثين أو بين شخصين تاريخيين أو غير ذلك. وإلا ما تكون الغاية من المزج الإيحاء بالتكامل الضمني أو

الزمني بينهما، على الرغم مما قد يكون بينهما من اختلاف ظاهري.

هذه التقنيات غالبا ما تستخدم في المشاهد المتعلقة بالأحلام وحالات الإضاءة الخلفية أو الخطف خلفا المعروفة في فنون الآداب والسينما والمسرح والتلفزيون عندما يجري الجمع بين الماضي والحاضر"[1].

ومن جهة أخري، تعتمد السينوغرافيا على مجموعة من التقنيات الأساسية لتقديم الفرجة الدرامية كالتزيين والزخرفة والتأثيث والمونتاج والتقطيع والكولاج والإيهام والمكساج والتنوير اللوني والتبئير البصري والتشكيل الجسدي.

أما الأداء الجسدي في عرض ندى المطر فقد أفرز المعنى من خلال سلسلة تشكيلات أدائية انتقلت من بساطة التشكيل إلى التمظهر الدلالي الذي ساد على التمظهر السطحي البسيط وانفلت إلى أفق جمالي يتسم بالتعدد والتنوع ، فالممثل هو الناقل للأفكار في العرض المسرحي والموصل للعاطفة فهو مركز التأثير في بنية العرض، ولو في الفضاء العاري من المفردات، وقد نجح طلعت سماوي... وفق أسلوب الأداء الحركي التشخيصي الحي والإيحائي والراقص أيضا.ركز المخرج طلعت على الأداء الدرامي المحمل بالدلالات والإسقاطات الفكرية، من أهمها استخدام الموسيقى الرومانسية داخل اللوحات العنيفة بفرض إظهار التناقض الدرامي بين ما هو مرئي وما هو مسموع. ولعبوا في لوحات جماعية حيث استثمر المخرج الهيئة الجمالية للتشكيلات الحركية للمجاميع ليثري بها المنظر الموحي بالهجرة. وإبراز التحول في هيئة التشكيل الناتج عن التنوع في مستويات تلاقي الخطوط وتداخل مساراتها والتي ترسمها حركات الأجساد مشهد سماه الهجرة وفي خطاب بصري آسر. كما هو مبين في الصورة (12).

والمشهد الثاني عمل طلعت على مشهد الدخول و الخروج من عدة جوانب فكل ممثل اشتغل على طريقة خاصة به فالاشتغال على الجسد في هذا العرض بناه طلعت سماوي على الصراع النفسي او الفكري للمجاميع والذي تمثل في ديمومة الدخول والخروج للراقصين في حركات انتقالية على مستوى طرفي الخشبة في تشكيلات خطية ومنظورية بالنظر إلى عمق خشبة المسرح فـ" الحركة في فنون المسرح والتمثيل تشق طريقاً يؤدى إلى نتائج درامية، وفكرية خاصة لا يمكن أن تتشابه، أو تتطابق مع الطريق الذي تشقه الحركة في فنون الرقص كالباليه مثلاً، فضلاً عن أن فلسفة الحركة في فنون المسرح والتمثيل تتخذ أشكالاً ووضعيات خاصة استناداً إلى التوافق، والانسجام مع الفعل، أو الحدث الدرامي، ثم مع رد الفعل بما لا يتشابه مع فلسفة الحركة في فن الباليه، مضيفاً إلى ذلك أن مناهج الحركة في الباليه ترتكز على أسس وقواعد أشبه ما تكون بالجبرية

[1] – محمد إبراهيم، المسرح والصورة ودكتاتورية المخرج، جريدة الفنون، الكويت، النة 8، يناير 2008م، العدد:85، ص85.

والإلزام، خاصة فيما يتعلق بأجساد الراقصين والراقصات، وهو مالا نجد له نظيراً في أسس الحركة عند الممثل"[1].

انمازت التشكيلات التي صممها طلعت سماوي في الفضاء الصوري بوحدة موضوعية متناغمة مستغلا جغرافية المسرح الوطني جماليا, فخطوطه الهندسية بدأت من عمق المسرح إلى وسطه، ومن يمين مقدمة المسرح إلى وسطه وانتهاء بعمقه مرة أخرى, لنحصل على تشكيل حركي بجمالية هندسية اتخذ من الخط العمودي والأفقي وحتى المائل, قاعدة أرضية محسوبة شكليا وإيقاعيا وبذلك تم تفعيل جغرافية المكان وانتماؤه لحركة أجساد المؤدين وانفعالاتهم الخارجة من دبكات الساق وهي تضرب ما تحتها رقصا وألما، لتتحول الأشياء كلها بعد ذلك إلى فكر متحرك وراقص، ويزداد التناغم تصاعدا حين جمع العرض لأكثر من صورة متحركة في آن واحد ما بين عمق المسرح ومقدمته, حيث لا تشتت في التلقي، بل هناك خطاب صوري صوتي ملون راقص في بوتقة المعنى الآسر للمتلقي. ذلك ما تحقق في غالبية مشاهد العرض الراقصة وقادر عن التعبير بكل جزء من أجزائه، ومن كل اتجاه، وفي كل اتجاه: فالجسم من الخلف يستطيع أن يعبر، كما يعبر الجسم من الأمام، سواء كانت تمثل في ميدان أو ممر، في مكان مكشوف أو مفلق. إن الحركة تنطلق من المركز إلى السّطح، ثم إلى ما بعد السطح، ثم تنتشر في الفضاء، وحجم الحركة يمكن بسهولة أن يقل دون التقليل من تأثيرها لكنه ليس من الجيد أن نحاول زيادة حجم الحركة بقوة، فالدافع له حجم معين، والحركة المعبرة عنه ذات طول معين تظهر فيه، ثم أن القدرة على النفاذة لا يخلقها حجم الحركة، ودرجة تركيزه"[2]

كما أن طلعت اشتغل على نقطتين وهي أن لا يميل فيها الممثل من خلال الجسد إلى الإكثار من الاجتهاد المبالغ ويحبذ الاشتغال على الحركة البسيطة ولها دلالة كبيرة وهذا أمر مهم كونه جزء من الإثارة، لان الجسد فيه إثارة حركة عنيفة كما أن طلعت أراد العودة إلى مسرح القسوة لآرتو أين يجعل الممثلين الراقصين وغير الراقصين يتألمون بأجسامهم ويبرز ذلك في الصورة (14) و (15).

استخدم القفزات العالية و المشي وكأنه يريد بنا العودة إلى منهج كروتوفسكي التي استخدمها الراقصين بأجسادهم في بعض المشاهد كما هو مبين في الصورة (16) والصورة (17).

كما أستخدم أسلوب الآلية (البيوميكانيك) لمايرخولد التي تشتغل على فيزيائية الجسد وإيقاعه الحركي، في رفع الممثلين بعضهم البعض واستعمال الوقوف لوقت طويل هذا في المشهد الثالث يتبين ذلك الشكل

[1] – كمال الدين عيد: نظرية الحركة فى الدراما والباليه، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،2007، ص16.

[2] – ليتز بيسك، الممثل وجسده، تر: الحسين علي يحي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ط، 1996، ص9.

وقوفه على الخشبة دون إصدار اي حركة او فعل او حتى إشارة يدخل ضمن العملية التركيبية في تأسيس الفضاء بمكوناته الأخرى فضلا عن وضع الهيئة الجسمانية للجسد تأخذ منحى محددة في عملية التحليل الدلالي والصورة (18) و(19). واستعمل الراقصين الدوران السريع في المشهد الأول، وفي الثالث أظهروا ليونة أجسادهم وهذا راجع للمخرج الذي قام بتشكيل حركي دقيق فمرة على شكل مثلث ومرة على عدة أشكال، والتي هي مكملة لما فات يبرز ذلك في الصورة (20) مبينا الدوران السريع في الصورة (21) الليونة في الصورة (22).

من خلال الصورتين نلحظ أن طلعت استعمل تشكيل حركي بجماليات التشكيلات الحركية للجسد الفرد وللكتلة التي تضم مجموعة من الممثلين وعلاقاتها مع الموجودات في فضاء العرض. وقد ملأ به الفضاء فكل ممثل وحركته كما أن الراقصين يمتازون بالليونة والرشاقة.

ففي الصورة تبرز الممثلات وهن يشكلن مثلثا، وحركة الأيدي وإيماءات الوجه وتعابيره باعتبار الوجه له أهمية تعبيرية بالنسبة للرقص، إضافة إلى الصوت، أراد طلعت من خلال عرضه ندى المطر أن يلفت نظر الإداريين والمتخصصين والأكاديميين إلى رعاية هذه الطاقات الشبانية سواء الهواة والمحترفين لان الجمهور عند مجيئه إلى المسرح لحضور مهرجان الرقص المعاصر أو المهرجان الوطني للمسرح... ليشاركوا في الورشات التي تقام فهم متعطشين للحضور والتواصل وهذه رغبة جامحة مهمة على الاهتمام مجا مع وضع آليات بشكل أمثل ويؤثر على قرار رسمي برعاية هؤلاء الشباب لألهم سيقدمون أشكال جديدة للفن ممكن نحن نندهش في المستقبل لمن هنا لابد إعطائهم الرعاية والاهتمام.

1- الإضاءة في عرض ندى المطر:

ولم تكن الإضاءة بعيدة عن الاشتغال النسقي الذي اعتمده المخرج في العرض بل على العكس من ذلك فإنها كانت حاضرة من خلال استخدام اللون الأبيض و البني الذي كان مهيمناً على العرض، والذي امتلك دلالات متعددة في التعبير عن الحالة النفسية للشخصيات المسرحية، فضلا عن ذلك فقد عمل المخرج على استخدام اللون الأحمر في بعض المشاهد.

ومن هذا نلحظ أن المخرج استخدام أنواع عدة من الإضاءة ففي بداية العرض نرى وبعدها نرى ضوء الشموع في أيدي الممثلين وهو ضوء متحرك يعطي ظلالا معينة يوحي بالخوف والتوجس والغموض وتضفي القيمة الدرامية للمشهد كأنه يريد العودة إلى زمن اليونان والشمعة تحمل دلالات عدة كالليل، والزمن القديم، الأمل... ويتضح ذلك في الصورة (23).

كما أن طلعت سماوي أبدع في الإضاءة رغم العراقيل فاستعمل الإضاءة العامة المسلطة على الممثلين الراقصين، والمنبعثة من الجانب الأيمن والأيسر للخشبة في عدة مواقف ومشاهد عند قيام الممثلين بالرقص والإيحاء، ;بما يخدم الجو العام للعرض. وبين ذلك الصورة (24) والصورة (25).

وأيضا عمل على إضاءة صفراء الدالة على الغيرة.. في المشهد الثاني حين تحاور الممثلات الثلاثة ريهام وحنان ونور الهدى، للدلالة عن غيرتهن على أوطانهن، واستعمل إضاءة دوش حين انفردت ريهام لوحدها بحوار فردي، ودوش ساطع آخر في المشهد الثالث لإحدى الراقصين وهو يتألم ويصرخ، ويتضح ذلك في الصورة (26) و(27).

بالإضافة لاستعماله للبقعة الضوئية التي كان مايرهولد يعمل بها، أحيانا وضع رابع بقع خافتة ومركزة وسط الخشبة ساعدت على حركة الممثلين ذهابا وإيابا وذلك في الصورة (28) و(29). واستعان بأسلوب بريخت التغريب حين استعمل إضاءة حمراء منبعثة من خلف الخشبة موجهة للجمهور مباشرة ومعها إضاءة أمامية بيضاء عند الحكيم الأعمى والطفل في المشهد ما قبل الأخير، وأخرى حمراء في حوار الممثلات عن الحب وهذه الإضاءة أرادها المخرج أن تدل على التغريب، الدم، الخطر على الأطفال والنساء... يتبين هذا في الصورة (30) و(31).

واستخدم المخرج في الفيديو السينمائي إضاءة بيضاء دلالة على الصفاء والأطفال والنساء عن السلام، وإضاءة حمراء لتدل على الحرب والدم، وهذا اعتمادا على الستارة والراقصين كذلك كما يتضح في الصورة (32) و(33).

أما الديكور يبرز تبني "طلعت سماوي" على أسلوبية "مايرخولد" في تجاوزه الاشتغالات التقليدية باستناده على المجاميع ليؤكد إمكانية استثمار التشكيل البصري للتشكيل، وتحقيق الإفادة المبتكرة منه، بوصفه عنصرا مولّداً للشفرات الموحية للمضمون، كما وأفاد منه في ربط عالم الممثل المثالي المتخيل بعالم المتفرج الواقعي حين انزل المجاميع إلى الصالة لتقود المتلقي إلى المشاركة الفعلية، فضلا عن استخدامه كبديل عن الثوابت في اشتغال غير تقليدي ليقوم بتشكيل الديكورات المسرحية المستمرة كبديل، مرتكزا في ذلك على أسس جمالية يعمل المخرج على خلقها بفعل رؤياه وآليات اشتغاله ويستشعرها المتلقي استعمل طلعت ديكور بسيط، المتمثل في الفراغ، ولكن من الرغم من ذلك أي مشكل من شباك صيد حقيقية وستائر ساعدت الممثلين على الدخول والخروج طيلة العرض، سواء الراقصين أو غيرهم، ويتضح ذلك في الصورة (34).

كما أن الديكور في هذا العرض أدى عدة ادوار استعمل للدخول والخروج للممثلين، وتعلق الراقصين به أي الشباك الذي عبارة عن سكة، وساعدهم على الرقص والحركة الجسدية عموما، واستبدل الديكور أمام مرأى المشاهدين ليتم كسر الجدار الرابع على الطريقة البريختية، وبه تم إخراج الحكيم الأعمى والطفل في المشهد 3، ويبرز ذلك في الصورة (35) و(36).

وهكذا قد أعطى الديكور إشارة عن المكان المظلم و يشير إلى أشياء عدة المتمثلة في الحرمان والمعاناة التي ألمت بالمرأة التي راح صوتها وصوت الممثلين الراقصين والمتكلمين يملا المكان وانفعالاتهم ونحو تلك الزنزانة. مناجين أحيانا ومتذكرين واقعهم أحيانا أخرى وكان وسط هذا الفراغ المميت تتخذ من القضبان ومن كل يحيط به جو التعميق هذه الصرخات وهذا الألم الذي ألم بالمرأة من كل جانب كما وظف في المشهد الأخير رمز ايجابي آخر، الذي يدل على العالم الأخر الذي يلقاه المتهم من عذاب وقهر ونهاية حتمية تنتظره حتى وان كانت كل المعطيات تؤكد على براءته، لقد حاول المخرج استثمار كل أبعاد الفراغ المسرحي، ليكتب أولا بأول مقومات المعادل التعبيري للعرض وإن لم يكن الديكور المستخدم هذا النقص بشكل واضح، فهذا لا يعني مصمم الديكور، راجع المخرج إلى وضع الإدارة بالمسرح الوطني في نقص الوسائل الكافية لوضع ديكور جيد لكن على العكس فالعرض المسرحي كما أكدنا سالفا انه عرض ملامح رمزية واقعية، فالإيحاء بالديكور كان مقتصر على بعض العناصر، كما نستطيع أن نجعل من الممثل العنصر الهام في العمل المسرحي ولم يكن العرض يخلو من بعض العناصر إذ وظف المصمم طلعت شباك، والشموع، وقطعة قماش بيضاء وستارة واشتغل على خيال الظل والمعروف في المسرح الصيني وعند المخرج كريج ، وهذا في آخر العرض أي في الفيديو ك٠ما يتضح في الصورة (37).

وكلها عناصر ذات دلالات ايجابية إضافة للعرض كثيرا من التفاصيل التي حددها الممثلون خلال الحركات المختلفة ربما أو متصل بهذه العناصر على بساطتها، بعالم سحيق، مليء بالمتناقضات، من عذاب واللاجدوى وشكلت المفردات لوحة حركية درامية رقصة بالغة التأثير، أبدعها صاحب السينوغرافيا طلعت بنفسه، فكانت اللوحات التعبيرية هي الإطار الدقيق الذي أحاط الإخراج بسياج من الجمالية الفنية.

2- الأزياء والماكياج في عرض ندى المطر:

يقاسم تصميم الأزياء تصميم الديكور نفس الهدف وهو مساعدة المشاهدين على الفهم والتعبير عن خصائص العرض المسرحي كما تساعد الأزياء في عروض كثيرة التعريف بالفترة الزمنية التي حدث فيها، بل ان الملابس تساهم في تحديد الوقت من اليوم وتحديد الفصل والمناسبة وتقديم معلومات عن الشخصيات مثل

العمر والمهنة والسمات الشخصية والمكانتين الاقتصادية والاجتماعية فغي عرض ندى المطر عمد طلعت إلى أزياء اللون الترابي الطيني للرقصين لألها مرتبطة بموضوعات المرأة الشجاعة والبطولة عندها، واللون البني اقرب إلى الطيني أي لون الطين واقرب إلى الأصل الجذور ودليل ذلك أن لكل بداية نهاية هو مثل الإشراق العربي الموجود واستخدم زيي ابيض مشهرك للممثلات الثلاثة كما في الصورة (26) وكذا الممثلة الفرنسية، ليدل على السلام والحرية، وزي أخر أبيض واسود ليدل هذا الأخير على الخوف الموت والحزين، هذا في زي الممثل والمرأة التي يجرها معه، والزي العسكري في الفيديو، وزي البنات وهذا مبين في الصورة (03) ويتضح الزي لما قبل هذا الأخير في الصور (38) (39)، ويبرز الحكيم الأعمى بزي قديم أي عباءة بيضاء ووسط بني ليدل على الحكمة والبشرى والطفل بزي عصري ابيض واسود ويتضح ذلك في الصورة (40).

كما أن المخرج يستخدم كل ما من شانه أن يخدم العرض فيعمل على التجديد والتخيير والتبديل بما يناسب الشخصيات وما يناسب الموقف في حد ذاته ويبرز هذه الأزياء ويقدمها في صورة مناسبة (الماكياج) فهو يبرز ملامح الشخصية، فملامح الوجه مثلا تدل على عمر الشخصية وصحتها وجنسها وقد يعكس الوجه مهنة الشخصية وسماتها العامة بل أن هذا الأخير هو الذي يعطي الوجه اللون والشكل الصحيحين. ويساهم الماكياج العادي على الاحتفاظ بملامح الشخصية الأصلية، كما انه ساهم مساهمة فعالة في تحقيق التأثيرات، المطلوبة على الجمهور كما يساهم في تنسيق عمل المخرج مع مصمم الأزياء وعامل الماكياج.

وعلنا نؤكد في هذا العنصر على ضرورة أن يبرز في أي دور بأزياء مختلفة تناسب الدور طبعا وبوجه مغاير للوجه الطبيعي دون الإكثار من الأصباغ وإلا حتما سيبدو شاحبا للجمهور وخاصة إذا كانت الإضاءة الشديدة موجهة إلى خشبة المسرح. طلعت من خلال عرضه لم يكثر من الماكياج ويتضح هذا في الصورتين (41) و(42) فمن خلال الصور نلحظ أن المخرج ترك الممثل لحيته والمرأة عليها القليل من الصباغة والممثلات الفلسطينية والعرقية والجزائرية والفرنسية والراقصين نفسهم.

3- الإكسسوارات في عرض ندى المطر:

تعد هذه الأخيرة من مستلزمات العرض والتي يقوم الممثل باستعمالها في العرض المسرحي، وتستخدم بصورة جميلة في المسرح الطبيعي على الخصوص نظر لكونه يعيد تجميد قطع الطبيعة، وقد ظهرت أهمية الإكسسوارات في العصر الحديث، حيث ألها تذهب في تعبيرها إلى التجريد، كما تحولت في مسرح العبث إلى أدوات ذات دلالات مجازية استعارية[1] فالإكسسوارات تعين الممثل بصفة كبيرة على مهمته نظر لدلالات التي

[1] - Anne Ubersvild. Lire le théâtre, op.cit. p225.

تحملها، إذ تساعد على كشف الأحداث واستعمالها الممثل بيده لتدعم إشارته وإيماءاته وحواراته كذلك، كما تكشف عن جاب أو عدة جواب من شخصيته، يجب أن يتم توظيف هذه الإكسسوارات في المسرح توظيفا صحيحا فالعرض أو الإكسسوار في المسرح يوظف قبل كل شيء للتعريف بالشخصية وللتعريف الحدث، أما إذا استخدم استخداما مجانيا لا علاقة له بالشخصية أو بالحدث فسيكون هنا كما يسمى بالإشراف بالعلامة المسرحية[1] من هذا القبيل لابد على المخرج من الاعتماد على رصد هذه الأغراض في العرض المسرحي أو في النص، فيبرز علاقتها بالشخصية أي عليه أن يجعل إكسسوار الشخصية الممثلة الذي يستخدمه أو يتكلم عنه يحمل دلائل منطقية ومقنعة، في عرض ندى المطر استخدم طلعت سماوي عدة أغراض تدل على الكثير، والعلم كما في الصورة (09)، فاستعمل المؤثرات كالحصى الذي يدل على تراب الوطن، واليف والرداء الأبيض بمثابة الحبل للنجاة، والقبعة للطفل، وفي الفيديو هناك صور أطفال، في أيدي اهتماماتهم، ويتضح هذا في الصور (43) و(44) و(45).

للموسيقى دور فاعل في تطوير العرض المسرحي لاسيما ان الاعتماد على الرقص الدرامي كانت به حاجة إلى النسق الموسيقي الذي كان حاضراً في العرض إلا انه انقسم إلى قسمين احدهما تمثل في الموسيقى المباشرة والتي كانت حاضرة على خشبة المسرح والتي امتلكت حضوراً تعبيرياً واضحاً ومباشراً مع المتلقي، والآخر كان يتمثل في الموسيقى التصويرية، ونعتقد ان المخرج لم يكن موفقاً في استخدام نوعين من الموسيقى، ذلك ان النسق التعبيري للموسيقى المباشرة على خشبة المسرح كان أكثر انسجاما مع الرقص الدرامي لم يكن المسرح يختلف عن السينما وغيرها، في كون الموسيقى تعد جزءا مكملا ومتمما للعمل المسرحي الناجح "تلازمت الموسيقى مع المسرح تاريخيا في الشرق والغرب خاصة وان المسرح منذ نشأته ارتباط بالموسيقى والغناء والضربات الإيقاعية وقد اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ وبتطور الذائقة العامة، فكانت عنصر عضويا يعطي العرض إيقاعات وشارة عنصر مرفقا له كوظيفة جمالية وتارة عنصر يلعب دورا في تشكيل المعنى"[2].

[1] – المسرحية، مقال مجلة فنون، العراق، 1996، ع 05 ، ص 33 www.lesaccessoire.ph.org

[2] – ماري الياس حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص490.

استخدم طلعت سماوي في بداية العرض للموسيقى التارقية المعروفة بـ "الأمزاد"[1] لتدل على بداية العرض، وهي موسيقى معروفة في المجتمع الجزائري، وتزامنت هذه الأخيرة مع الحركة الجسدية الإيمائية للراقصين تعبيرا عن الهجرة هذا في المشهد الأول. والمشهد الثاني استعمل فيه الصراخ والضحك أيضا، ونفس المشهد وظف المخرج الضرب على الطبل، والمشهد الثالث وظف أقرع الجرس لتدل على الإنذار والتحذير، إضافة إلى موسيقى تعبيرية أندلسية تعبر عن آلام ومعاناة الراقصين وساعدتهم على الزحف بأجسادهم على بطونهم وظهورهم وتارة يتملقون بالشباك وينزعونه أخرى، كما وظف موسيقى عراقية بآلة العود لتدل على أحداث المشهد الثالث والحركات الإيمائية والصامتة للممثلين. استعان المخرج طلعت بالغناء عوضا عن الموسيقى في المشهد الرابع بغناء حنان بوجمعة وفي نفس المشهد استعان بالممثلات 3 والراقصين وذلك بضربهم على الخشبة أي التطبيل بأيديهم وأرجلهم للدلالة الأقدام والأيدي المتضاربة والآهات التي تصدر منهم، ويستعرضون أمامنا رقصة إيقاعية متقطعة ترتفع وتنخفض لتسحرنا بسحرها البدائي الذي يمارسونه على المرأة التي تتفاعل معهم بويلاتها وجسدها الذي يجأر بالفقد والألم ، ومعاناتهن وتم ذلك بكل آلية جدية ونلحظ هنا أن المخرج متأثر بمايرهولد، ويتضح هذا في الصورة (15) وفي الفيديو وظّف صفارات الإنذار العسكرية للدلالة على أن الأحداث ثورية ضف إلى هذا الضرب على الطبول، وبعدها وظف موسيقى حزينة صينية مع عدة آلات موسيقية، وأصوات البشر وكل هذا ساعد على سرد الأحداث الثورية لمعاناة المرأة العربية من قتل الحكم لابنها وزوجها وتدمير وطنها، وتزمن ذلك مع الحركات التعبيرية البهلوانية الصامتة للراقصين وراء الستارة كالجاز والشاولين والهيب هوب... وكل هذا أراد المخرج من خلاله التأثير على مسامع وإحساس الجمهور إذ أن ما يسمعه من موسيقى يراه بصريا، وربط المشاهد، والوصول بها إلى إيقاع ونغم وتجانس العرض، وتوفير النفسية للممثل والجمهور معا، والإشارة إلى زمن ومكان وقوع الأحداث. وهذا الاستخدام الكثير لموسيقى من قبل طلعت رجع إلى الاتجاهات الحديثة التي تعتمد على الدلالات السيميائية والأيقونات في تحديد مشهدية الفضاء المسرحي.

أما الرؤية الإخراجية اتسم لعرض ندى المطر بحداثة الرؤية الفنية، وعمقها، خاصة وأنه جاء خاتمة

[1] – أمزاد: وهو أشبه بالربابة. ويسمى (أمزاد) ويستخدمه عرب التوارق في أفراحهم وطربهم وتعزف عليه النساء ويخرج صوتاً من احتكاك قضيبين من شعر الخيل ،مع تبديل الأصابع. ويخرج من الأمزاد صوت شجي يُسمع في هدأة الليل. ترى القوم حوله منكسي الرؤوس مطرقين كأن على رؤوسهم الطير استحسانا له واستمتاعاً به يُرافقه صوت العازفة فتخاله هي أو تخاله هو في مزيج صوتي عجيب. محمد سعيد القشاط، التوارق- صحراء العرب الكبرى، شركة الملتقى للطباعة والنشر، ليماسول، قبرص، ط1، 1994، ص241.

مهرجان المسرح المحترف، يحاول فيها المخرج طلعت سماوي تبني قيم جمالية خاصة بالتشكيل الصوري لخطاب العرض المسرحي بما يميز لغة مسرح ما بعد الدراما في عرض درامي راقص يثير به شغف المتلقي، بمضمون إنساني حيث توسّل في رؤيته الفنية اشتغالات المسرح التعبيري للرقص الدرامي.

لقد آثرت الرؤية الإخراجية انعاء شواهد مسرحية من جسم العرض المتكامل في محاولة لإلقاء الضوء على طبيعة التشكيل البصري وفضاء العرض الحركي للأداء، وتوظيف الإيقاع والحركة والدلالة والإشارة والإيماءة واستخدام المؤثرات الصوتية والموسيقية، وأسلوب (الكوريوغراف) الذي يعرف بـ(الرقص الدرامي) وهو من فنون الأداء القديمة الحديثة، الذي يعد نشاطا ادائيا مميزا، يحتل مكانته في التمثيل ويفصح عن الخبرات الدنيوية للفرد والجماعة بمادة حية دائمة التطور والحركة، كما يبرز الكوريوغراف قدرة (جسد الممثل) على الحديث بلغات عديدة تتميز بقدرة أدائية تفسر المعنى في الرقص وتعبر عن المحتوى الدرامي للرسالة المقدمة للمشاهد من خلال التلاقح والتنافر الأدائي ما بين العناصر المسرحية كالجسد والموسيقى المتدفقة في إيقاعاتها المختلفة فضلا عن التضافر مع الوسائل التقنية التي توظف لخدمة العرض المسرحي كالإضاءة ومشاهد (داتا شو) وغيرها من الأدوات والوسائل التي تم توظيفها لإبراز الرؤية الإخراجية. لذا فان الوسائل التي تجسد النص البصري هي كثافة جسد الممثل في الفضاء الإبداعي وعلاقته بالأشياء والكتل لتجسيد وتكامل الرؤية الطقسية للعرض وهذا يعني تحقيق النوايا المطلوبة بالإيماء والحركة والرقص الدرامي المشحون بالمعنى المطلق الذي ينتجه الجسد عبر تكاملية أدائية هم العناصر الأخرى كالموسيقى والإضاءة.

لقد كسّر المخرج طلعت سماوي وبرز أسلوب بيسكاتور الإخراجي بشكل واضح حيث فكّك الكتابة إلى مشاهد مجزّأة أو متناظرة واستعان بالحوارات التي توجه مباشرة إلى الجمهور، ليلمس وتر الوعي السياسي لدى المتلقي وكان اختياره للعرض المسرحي (ندى المطر) فقد فرصته الظروف الاجتماعية والسياسية، وذلك في ظل ما تعانيه المرأة الفلسطينية والعراقية والجزائرية لإيجاد علاقة هارمونية بين الصورة الصوتية (بلاغة المتلفظ) وبين الصورة الحركية (بلاغة المرئي) ، وحاول رسم أجواء النص التي تخضع لتطبيقات عنصر الإضاءة[1] مفاهيم الإخراج الحديث ما فيه التقنيات الحديثة في الصورة استخدام الصور الوثائقية السينمائية، فكان الفضاء شبه خال، لبساطة الديكور حتى تصل المفاهيم أو القضية المطروحة إلى اكبر قدر ممكن من الناس يدفعه ذلك إلى التزم بقضايا الحب والبطولة عند المرأة الفلسطينية والعراقية والجزائرية وكذا قضايا حب أوطانهن وأبنائهن أو بالأحرى حب شعوبهن.

[1] -الياس، ماري، وحنان قصاب، مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان 1997، ص446.

ومما يتراءى لنا أن التزم المخرج في الحقيقة لم يكن التزمنا (أيديولوجيا)بالمعنى السياسي، بل كان التزاما بنوع خاص هو بالدرجة الأولى التزم بقضايا الوطن العربي وروح وسيكولوجية المجتمع العربي وتراثه ومن ضمنه الجزائر. ربما ترك المخرج لنفسه قدر كبيرا من الحرية تقديم العمل حرية لابد منها لأنها فسرت شفرات العمل المسرحي فجاء العرض متكاملا نجا به المخرج طلعت من خلال التفتت وذلك باحترام النصوص الأصلية للأديبات السابقة للكر وبإبداع الإخراج الذي خلق توازنا بين الإمتاع والإقناع.

فإن المخرج اختار العمل على توظيف مفردات ديكورية متحركة لتكون متوافقة مع الفعل الحركي المستمر على خشبة المسرح ، فضلا عن ذلك فإن تلك المفردات الديكورية التي كانت على شكل (شباك) بسيطة وسهلة التحويل كما أنه تم توظيف الديكور المتحول والمتمثل في أربع لوحات عرض توزعت عبر المشاهد، واستغلاله خيال الظل في آخر المشهد الأخير وقد ساد اللون الأبيض والبني ملائما لموضوع النص، الذي يتعلق بالمرأة الشجاعة والبطولية والمحبة للتمرس والعطاء، ووقوفها ضد الصعاب وتميز ضمن هذا الإخراج بتشكيلات ويحب له براعة العمل على هذه المستويات المتصاعدة بين مشهد وآخر وذلك تعبيرا بالحركة كالوقوف أو السقوط الدرامي للشخصيات حيث أضاف المخرج والإخراج بصفة عامة إلى النص قيمة فكرية، بمراعاة وسائل التعبير المسرحية لتأكيد الكلمة ومدلولها، لكن استفلت المطر بثلة من الراقصين أن يترجموه بحركاتهم الجسدية وانفعالاتهم أحزان المرأة العربية في هذا المجتمع، بل وآلامها ومعاناتها واستطاع المخرج عرض مشكلات عالما من الدهشة والألم والحلم في ذات اللحظة وهذا كله تم بفضل اللغة الحوارية الذي جرى بين الممثلات الثلاثة السابقة الذكر والحكيم الأعمى والممثلة الفرنسية التي تناولت عدة مواضيع معاناة المرأة وحبها للتمرس وحبها لوطنها وأبنائها وكذا كونها الخاسر في كل شيء وهي ضحية الحروب، ضف إلى ذلك إبحار الممثلين في ترجمة هذه الكلمات إلى لغة جسدية إيحائية رمزية وإشارية رقصة تحمل معها دلائل المعاناة والقوة في وسط السينوغرافيا (ديكور، وإضاءة، وموسيقى...) التي تسهم في صناعة مناخ الحدث وتؤكد إجادة المخرج في الإمساك بإيقاع العرض المسرحي العام. واعتماده على سينوغرافيا متحركة ديناميكية شخوصها أو آليا أو كوريوغرافيا أراد منها خلق فرجة فنية بصرية وسمعية وحركية دالة وممتعة.

والتوظيف الجمالي لها واستخدام الداتاشو كمعالج بديل للضوء ومسرحة للصورة عملية التوصيل إلى المتلقي عبر شفرات متعددة ، وفي إيصال رؤيته الإخراجية المعاصرة في تناوله للواقع العربي وموضوع معاناة المرأة تحديدا، والمونتاج مع استخدام جسد الممثل بصورة متعددة منها خيال الظل تستعرض وراءه المجموعة رقصاتها الساحرة مما يضعنا أمام صورة ظلية مبهرة ترفع من جماليات وقيمة العرض الجمالية. كل هذه التقنيات التي

عمل عليها العرض كانت من الأهمية بمكان لتبرز الصفة الرقمية الحديثة في المعالجة الإخراجية التي تناولها المخرج بأساليب متعددة لتشكل الفضاء المفترض يتناوله العرض، إن هذا التداخل الذي عمل عليه المخرج منذ اللحظة الأولى للعرض يحيلنا إلى ان العرض لا يعتمد الأسلوب الواحد على مستوى الإخراج والأداء بل تعدى أكثر من أسلوبين في تكوين بنية العرض المسرحية، مما ساهم في إثبات هويته الفنية وان يصبح جزءا من خريطة الإبداع المسرحي في مجال الإشراف والإخراج في فن الخشبة المعاصر.

تبنّى طلعت سماوي أسلوبا جديدا للعرض الحركي باعتبار الجسد المحرك بين الفعل والصراع الدرامي بين الجسد المفرد والمجاميع ورمزيتها الفلسفية، فهو يحاول التركيز على دينامية الجسد في تشكيل مجموعة من العلاقات المتآلفة ، أو المتنافرة ، وتجسيد معنى الشخوص، وبلورة المعاني والأفكار التي ينطوي عليها العرض. واشتغالاته والذي يولد تكاملية العرض المسرحي، فهو يحاكي الثقافة العربية بلغة الجسد كونه المنتج للمعاني والرموز والدلالات، بما يقوم به ويشكل ثورة عارمة ضد القيود المفروضة عليه لذلك نجح العرض في الأداء الحركي الجسدي الخالص من البداية وحتى نهاية العرض، مُزجت بين التعبير الحركي الإيمائي، والراقص، والتمثيل الصامت، والدراما الحركية، والكابويرا والأكروبات...، وانقسم الأداء إلى نسقين من التعبيرات الحركية: النسق الأول يمثله الأداء الحركي الذي يتسم بالنعومة والانسيابية ليلائم اللحظات الحالمة والرومانسية كما في مشهد النساء الثلاثة ،. أما النسق الثاني فيمثله الأداء الحركي الذي يتسم بالحدّة، والقوة، والعنف؛ ليلائم صعوبات الحياة ومشقاتها، فكانت حدة الحركات، وعنفها، تعبيراً بلاغياً عن شدة المعاناة، وقوة الصراع البشرى. وفق حركة عالية وعنيفة وهو وسيلة في التحرر، وكون الجسد هو أساس الوجود وهو الذي يمنح الوجود فاعليته وحضوره في المكان والزمان. وليقتحم بهذا الأداء عالما من الجمالية و التناسج التشكيلي.

عينة 2: مسرحية؛ تحت فوق – فوق تحت

إعداد وإخراج: طلعت السماوي*

المسرح الوطني: بغداد 2004

تَكشّف العرض على متوالية من الوحدات المشهدية والزمنية المتداخلة بتصميم حركي من التشكيلات الجسدية بشكل طغى على صورة العرض الكليّة، وقد أُسند الإيقاع الحركي بموسيقى تتخللها أصوات بشرية عبارة عن همهمات تتناغم مع الإيقاع العام للمؤثر الصوتي للعرض، لتقريب الصورة الداخلية للإحساس لإيصال المعاني إلى المتلقي لحثه نحو بذل جهد مضاعف في تفسير الدلالة. عمدت الرؤية الإخراجية أحيانا إلى إضفاء التنوع على النسيج السمعي للعرض وإيجاد نوع من التقابل الإيقاعي والنغمي بين الصوت المسموع والمقطع الحركي، بحيث وظف الصوت أحيانا بطريقة بنائية فاعلة تخدم عنصر التغريب، ليتقاطع مع الحركة الدالة لتعميق الموقف أحيانا أو ليتعارض وبصورة ساخرة – أحيانا أخرى – بالارتكاز إلى لغة التعبير بالجسد وإغناء المشهد بتشكيلات حركية بصرية تختزل المعنى اللّفظي. وقد اتخذت الأجساد أوضاعاً متنوعة إلا أنها ساكنة، "مما أتاح فرصة لتأمل الصورة المسرحية بوصفها لوحة تشكيلية لاسيما بوجود الحبال المتدلية من أعلى التي أحالت إلى جو الغابة عززها وجود جذع شجرة مع جذوره يتوسط المساحة الخلفية للعرض"[1] ممّا أضفى توازنا في تناظم الخطوط للحبال على جانبيه منحت قضاء العرض صورة جمالية تناغمت مع وجود تشكيل محوري تمثل في (الكرسي) المعلّق في أعلى سقف مساحة العرض، والتراكب الشكلي في تجسيم الأشكال لإنشاء حركة إيقاعية للمجاميع تشمل أرجاء العرض والكشف عن المعاني والأشكال الجمالية والبعد السيميائي الذي ينتجه التشكيل الحركي بفعل أداء أجساد الممثلين استثارة الصور التخيلية لاحتمالات المعطى السينوغرافي في لغة كوريوغرافية تشتغل على نحت الجسد في جمل من الحركات الموضعية والانفعالية الساكنة والواثبة المتحفزة للحركة. بين الجسد الساكن والجسد الفاعل في الإيقاع المتعدد

لقد جسّد طلعت في عرضه الدرامي الراقص "فوق تحت/تحت فوق"، رؤيته التي صورا متوالية من التشكيل الحركي ،دون أن تكون بنا حاجة لسماع الحوار، أي حوار لا يستطيع بلوغ بلاغة الصمت وقدرته على تفعيل استلامنا لشفرة تلك الرؤيا. فتوظيف الصمت: تم تفعل حالة التأمل باستخدام لحظات الصمت

*- قدمت مسرحية (تحت فوق – فوق تحت) على المسرح الوطني/العراق في عام 2004م.وندى المطر بمناسبة مهرجان الجزائر للمسرح المحترف عام 2009م.

[1] محمد عباس حنتوش عمران، جماليات تشكيل الجسد المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019 ، ص 264

المعبر عن طبيعة الحالة النفسية للشخصية وتوظيف عنصر التكرار في الحركة لأكثر من مرة ذلك أن الرؤية الإخراجية أرادت أن تقيم علاقة تواصلية مبنية على التشكيل للحركة والصوت والصورة في المسرح لإثراء الدلالة، بحيث يصبح عنصر الصمت هو الفضاء الذي يخلق الإحساس بالحيرة والغموض، سواء كان هذا الصمت على مستوى الحركة (الثبات) أم على مستوى عناصر التجسيد الأخرى. فجاءت تلك اللحظات المشحونة بصورة بناء معماري جديد، يدعو إلى التأمل واتخاذ موقف، حيث ارتبط الصمت ارتباطا استعاريا. من اجل إلقاء الضوء أو الأضواء على هذا العرض فأننا سنقوم كما فعلنا في عرضه السابق بمعاينته عن طريق اشتغالنا على الصورة بنية أساسية ووحدة توالدية يفضي بعضها إلى بعض "خم العالم المشابه لغابة تعيش فيها مجموعة مخلوقات متوحشة تتصارع في مسيرتها نحو العرش."[1]

لقد جاءت صور العرض طبقاً لاستجابات التلاقح التخيلي والواقعي كمجال لإيجاد الملائمة التجريبية لتكوينات الأجساد ضمن جدلية الحوار العلائقي للأجساد وانطلاقتها الحسية للتحول الأدائي واستيعاب مكنوناتها السيميائية المتبلورة في مظهريتها الجسدية (ينظر الصور رقم 02، 01). فقد أسهمت بنية الأجساد في إماطة اللثام عن المعاناة النفسية التي تعتمر الذات الإنسانية بإحالة نوازعها الفطرية إلى صور جسدية تقترب من الصور الحيوانية في الأداء والتحول الحركي في تعامل كل جسد ممثل مع جسد الممثل الآخر عبر أداء حركي بطيء ظهر جلياً بعد التحول الموسيقي، تنوع أداء كل جسد ممثل عن الآخر لكنه تناغم مع الإيقاع الموسيقي الكلي ليشكل بؤرة استقطاب نحو مركز مساحة العرض نرى في هذه الصورة خشبة المسرح وقد تدلى منها عدد هائل من الحبال تترك فينا انطباعا حول مكان العرض معززا بوجود شجرة ضخمة متيبسة الجذور والأغصان تتدلى من سقف المسرح وقد انقلبت رأسا على عقب. تحت الحبال وعلى الرغم من كثافة الظلام نرى ثمانية كائنات يجلسون تحت الحبال دون حراك وتعطينا الموسيقى والآهات طابعا حزينا تشاؤميا شرق آسيوي. في هذه الصورة، ، يضعنا طلعت بإزاء إيقاع بطئ وإطالة مملة وثبات للصورة يستمر إلى وقت غير قصير. وإذ ينقضي ليل الغابة وتتحرك حيواناتها ببطء تأخذ الإضاءة بالتوهج التدريجي ويتغير الإيقاع الحزين إلى إيقاع راقص ينفرد فيه أحد الحيوانات عن المجموعة التي تظل تراقبه من مكان ما على الخشبة لتتكرر هذه الحالة عدة مرات قبل أن تتوسطهم المرأة فيدورون حولها ضاربين حلقة على إيقاع الطبل المستمر مع المشهد حتى نهايته.

وفي هذا الموضع يكثر طلعت من حركات الراقصين وينوع في تلك الحركات وينتقل بمرونة من حركات السيرك والأكروباتك إلى حركات الرقص التعبيري والجمناستك ومن الحركات الجماعية الموحدة إلى الحركات

[1] محمد عباس حنتوش عمران، جماليات تشكيل الجسد المسرحي، م، س، ص 265

الفردية المنسقة. على خط مستقيم واحد يؤدون حركاتهم التي تصاحبها أدوات النّقر، يتقدمون إلى وسط الخشبة، يتلفّون في دائرة بيضوية، ولشدة توالي حركاتهم وكثرتها يظهر الإجهاد على بعضهم واضحا في فشل في توافق الحركات لبعض الرّاقصين جعل حركته متوافقة مع بقية الراقصين. ينسحبون إلى أسفل يمين المسرح ويخرجون ليدخل أحدهم ويتقدم ليقف على حافة المسرح الأمامية مؤديا بعض الحركات الفردية وهنا تتوقف الموسيقى ويظل الرّاقصون يؤدون حركاتهم بصمت. ينهارون، يتكومون بعضهم على بعض واثنان منهم يقومون برفعهم ورميهم خارج المجاميع حيث غاب الاقتصاد في الحركة و الاقتصار على الحركات المهمّة ذات الوظيفة الأدائية المناسبة لكل مشهد.

وعند انسحاب الأجساد من كل جانب نحو الوسط، باتجاه مضطرب نتيجة الدوافع التنافسية المتكشفة بالتشكيلات الجسدية، فكان الصراع سبباً لقهر الأجساد التي تشكلت مع مصدر السلطة (الكرسي) بأسلوب إيحائي يشير إلى تجاوز عدد الأجساد الفعلي على مساحة العرض، وتعزيز الجانب الإيحائي للحركة مع الإيقاع الأدائي المتزامن والمقترن بين أداء الأجساد ضمن منظومة التشكيل في بداية العرض مما كشف تشكيل الأجساد عن مداه التآلفي بتحقيق التأثير القادر على النفاذ إلى الشعور الإدراكي بتأثيرات تشكيل أجساد الممثلين وتقصي حقائق التوليفات الممكنة لعلاقات الأجساد التي شهدها العرض في بدايته حيث تتموقع الأجساد على جانبي مساحة العرض وبين الحبال المتدلية بشكل أقرب للسكون تمهيدا للفعل المسرحي القادم، والذي تجسد بإيماءات جسدية عن مديات الاستكانة المتربصة بالآخر، مما شكل محاولة لإيجاد العلاقة الشكلية بينها، وكشف دور كل منهما في الصيرورة الحياتية ضمن جدلية الصراع.

و إن توالي الصور المشفوعة بالحوار لأبيات الشاعر الشعبي العراقي شاكر السماوي، تعم المسرح فوضى منظمة أدت إليها العبارة الأخيرة من الحوار والتي راح الكل يرددها (الجوع المصيري). هنا تدخل أصوات غريبة: هدير محرك، أصوات غير مفهومة، كلمات متشابكة الكل ينسحب إلى عمق المسرح خلف الشجرة المتيبسة يمارسون رقصة طقوسية ثم ينطلق صوت النّاي حزينا لتعود آلات النقر من جديد في إيقاع يقترب إلى حد ما من إيقاع رقصة (السّاس)* العراقية يتحركون حركات موحدة جماعية متوافقة ثم يهبط الكرسي إلى الأسفل يتجمعون تحته حتى يلامس الأرض فتتوجه المجموعة نحو الحبال وتختفي الموسيقى شيئا فشيئا. يتعلقون بالحبال كالقردة حتى تخفت الأضواء ويظلم المسرح.

إن الطابع التجريدي العرض. ساهم في تكشّف التشكيلات الجسدية في إبراز المعاني التي توارت في

* رقصة من الفلكلور العراقي.

متن العلامات الحركية في وحدة واتزان وتوافق حركي وفق إيقاع منضبط مع الوحدة الإيقاعية الموسيقية التمثيل الشكلي للأجساد عبر المضمون الثقافي وتأثيره السوسيولوجي في الصّراع، وإبانة مستويات العلاقات التناقضية القائمة ليس في نطاق العلاقات السيسيولوجية فحسب بل ويتخطى إلى جدلية الصراع الذاتي، وإبانة الوجع في الحركات الجسدية، التي لا يخضع للانضباط، لعدم وجود ضابط سوسيولوجي في ثقافة السّلطة و الكرسي والقوى المتحكمة فيه، وعذاب وجوع الأجساد وسيلة لارتقائها.

لقد تكشفت بنية التشكيلات الجسدية بسمة التناظم (ينظر الصورة رقم 03)، لذا كانت أكثر تعبيراً عن سمة الانسجام، إذ تكشف العرض بصورته الكلية محافظاً على وجود تشكيلات جسدية توزعت أطرافها يمين مساحة العرض ويسارها، وهذا أسلوب طلعت سماوي في العرض في "ندى المطر" كما احتوت تشكيلات الأجساد على تكوينات متكررة بإيقاع ثابت (ينظر الصور رقم 22) أنتج نسقاً تشكيلياً لم يتبين طرق توليدية نتجاوز المعمارية المعتادة للأجساد وطبيعة علاقاتها أو محاولة إيجاد تماسات علائقية وتداخلات شكلية عبر فضاء ممسرح يكتنز إمكانيات واسعة للتشكيل كان يمكن أن تكشفها الأجساد بعلاقاتها غير المألوفة، فظهرت الأجساد ضمن صيرورة تشكيلاتها مستنده إلى التكرار بوصفه منطلقاً لتركيبها التتابعي الذي اكسب الخطاب الناشئ من الأداءات الجسدية المتشكلة طابعاً من التواترات التي جاءت بمتوالدات تآلفية على مستوى خطاب العرض الكلي. وهذا التوجه كشف التشكيلات الجسدية بمستوى غالباً ما اتجه نحو الانسجام، إذ تكشفت الأجساد بصياغات تشكيلية تتآلف ضمن إيقاع استلهم من الخاصية التناظمية دائرته الشكلية فكان أقرب للثبات رغم خاصية التنوع الضمني المتذبذبة فيه، والتي جاءت بتآلف تناغم مع إمكانية تأسيسها ضمن فضاء العرض، بإنشاء حسي تناسق في بنائية التشكيلات الجسدية ضمن صورتها الكلية. فكان تشكيل الأجساد في هدا العرض غاية فعالة لإبانة التناظم التشكيلي في العرض، فالتشكيلات الجسدية دانت محصلة لتوازن صميم لأداء التشكيل الجسدي مع مثيله المقابل له. ومحاولة لاقتناص استقرارية التشكيل الكلي، فالتشكيلات الجسدية لم تتحقق بما هو شكلي متمركز فحسب بل بما هو متناظم متماثل، لذا فإن السعي نحو معطيات توزيع التشكيلات الجسدية تطلب تكشفها، بما يسهم في بلوغ الانسجام الكلي، للتشكيل ومثيله، وإنجاز العلاقات الجسدية وفقاً للمسافة الفاصلة بينهما بغية الكشف عن جماليتهما، عند بلوغ نسقهما الشكلي مستوى التناظم المتماثل، لما يحققه من إيحاء بالاستقرار الشكلي والتماثل التكراري الإيقاعي الذي اتسع بتنظيمهما ليشمل مراحل العرض كلها.

وظف "طلعت سماوي" لغة التوزيع التشكيلي البصري داخل حيز المكان: استخدمت الرؤية الإخراجية

كذلك وسيلة أخرى لتأكيد وتدعيم دلالة الفصل والوصل داخل المكان الواحد، فكانت تلك الوسيلة عن طريق التغيير بدلالة الموقع الذي يمثله المكان وبطريقة فجائية بالرغم من استمرار الحدث داخل نفس المكان تكشف التشكيل الحركي للأجساد بتوزيع متعادل على طرفي مساحة العرض بفعل الأداء المتسم بالتناظم، والذي حقق بلوغ تجسيده إلى التماثل المتطابق، مما حقق انسجام التشكيل والاتجاه نحو تأثيره الإيجابي في الذائقة الجمالية، بحيث أن علاقة كل تشكيلة جسدية انسجمت من حيث الأداء بالتشكيلات الجسدية الأخرى، وحققت التوزيع المتناسب للأجساد على مساحة العرض، مما ولد نتاجات تشكيلية للأجساد تأسست وفق علاقاتها كضرورة لسياق الأحداث لتستوعب ديناميكية بنيتها الجسدية بفعل تشكيلاتها المنسجمة، وفق بنية نشأت بعلاقات بنائية تمس تكويناتها، باختزال زمكانى مستوعب في خاصية التشكيلات الجسدية ضمن جدلية العلاقات المسرحية، وبين زمكانية الحدث وأدائه جسدياً، بانطلاقة جمالية استهدفت تأكيد حسية المعطى.

وكان للتكرار السائد دور في تعزيز تكشفات التناظم وهذا ما ظهر فعلا، والتي كان بالإمكان تنويع تشكيلاتها، بما يحسب في تعزيز دور التشكيلات الجسدية في البث التأثيري ضمن نص عرض كان أقرب للتجسيد الأيقوني لعلاقات الأجساد، مع محاولة لإيجاد وحدة تعزز السياق العام لتشكيلات الأجساد مع منظومة العرض الكلية وكشفها ببنائية دعت إلي أن يكون أغلب العرض عبارة عن تكرارات متناظمة. ولعنا التوجه نحو الانسجام قلل من دور سمة وحدة المتباينات في أغلب مفاصلها و أضمحل إسهام التشكيلات الجسدية في استخراج إمكانياتها الأدائية المتنوعة أو منحها فرصة التكشف الجمالي عبر التناظر أو التمايز في العلاقات الجسدية

توظيف مركزية الجسد: كأساس لفكرة الفعل الحركي المتعدد الدلالة ولتأكيد حالة العزلة بين الفعل ولغة الجسد، وظفت الرؤية الإخراجية حالة الشتات والضياع من خلال حركات الممثلين وهم يلتفون ويتحلقون في العمق المستوى النفسي بحيث تصبح علاقة الارتكاز الجسدي في المكان علاقة ارتكاز نفسي، تتحول إلى فقدان للتوازن عن طريق الخطوات المتعثرة والمشية المتعبة، الدالة على الضعف والانهيار إلا في حالات محدودة تمثلت في أداء حركي بتشكيلات جسدية نتزامن مع إيقاع الطبول والتي وفقها تنقسم التشكيلات نحو جانبي مساحة العرض في حين يتوسطها جسد متمايز في المركز ثم تتنوع تمركزات كل جسد مشترك بالمجموعة مكانياً بإسناديات الإضاءة وأسلوب الأداء الجسدي، فضلا عن قصد تركز الأداء المتباين عن طرفيه المتناظرين ضمن تكشف الأجساد على مساحة العرض، بغية أخذ كفايتها نحو حسن التوزيع الجمالي، عبر نسق الأجساد

المتناظر في طرفيه ضمن كلية الصورة المسرحية، وكانت الغاية منها المحافظة على توازنية الصورة بوساطة التوزيع المتعادل بالقوة والتركيز بين الأجساد رغم اختلاف العدد بين شطري مساحة العرض (ينظر الصورة رقم 02)، فحتى عندما يناط للأجساد ضمن طرفي مساحة العرض استبدال مكانيهما كان التبادل يتم بإيقاع ثابت بطيء. رغم الإمكانية المتاحة لاستيعاب بث إحساسات تنتمي إلى طبيعة تكوينات الأجساد المتنوعة عبر الإسهام في خلخلة تناظماتها بتجاوز متناسقات علاقات إيمائيتها وأداء الأجساد المتداخل بقدر مستفيض من التبسيط.

توظيف نظرية "المسرح الخالي" لتعزيز مساحة التوزيع التشكيلي للمشهد حيث عمدت الرؤية الإخراجية إلى توظيف نظرية المسرح الخالي لاستغلال عنصر الصدمة التي يحدثها هذا الفراغ لدى الجمهور الذي أعتاد كثرة الديكورات فوظف سحر الفراغ المسرحي أو المساحة الفارغة حيث كانت مشهدية أو خيالات ذات دلالة درامية، وكرسي معلق أعلى المسرح ثابت في مركز الخشبة، يمثل فكرة السلطة، في محاولة لإعطائه القدرة على التعبير في الفراغ. و إحداث الصّدمة بمفهوم "آرتو" لدرء الاعتياد البصري ذو الرتابة من عين المشاهد، مثل حال رؤيته جزيئات عادية من حياته —كالكرسي- تقف معزولة عن سياقها على خشبة المسرح، عارية يغمرها الضوء الأبيض وإسقاطات الصورة فقط. أهتم بملء الفراغات كبادرة إلى تأكيد توزيعها التكويني الجمالي وهذا ما عزز تموضع الأجساد، رغم أن أداءها الموقعي استنفر ممكنات اشتغاليتها ومسارات تكويناتها وتكراراتها المعتادة في محاولة للكشف عن بناءات تشكيلية تحاول مفارقة التناظم وتستدعي استلهام التناظر بشكل لو اتسع على التشكيل الكلي لكان يمكن أن يقوض هيمنة التكرارية ويستجلب التنوع بصورة غالبة كضرورة جمالية تستوعب تشكيلات جسدية أكثر حيوية تحمل معيارها الجمالي الشكلي المتناغم مع متطلبات التغيير الشكلية لإنشاء مظاهر الأجساد وسلوكيات أدائها بما يسهم في تغليب تنوع التشكيلات الجسدية وتوجيه سلطته الجمالية إزاء تحفز الذهن للشعور به عند الاستجابة لمقتضيات الكشف التنوع وإرضاء الذوق الإنساني، لأن -ضرورة الجمالية الأكثر فعالية على مستوى العرض المسرحي تتناغم مع الطبيعة الإنسانية في الرغبة بالتنوع، ويتطلب دعم مبررات توظيف التكرار وليس المبالغة إلى درجة كسر أو إلغاء التنوع في التشكيلات الحركية للأجساد.

لذا تكشفت حاجة العرض إلى ضرورة أن يستمد -تشكيل تأسيساته من وحدة المتباينات عبر إيجاد جانب من المتباينات الشكلية للأجساد يحقق كشف جدليتها التضادية، فجاء التأكيد على التمايز في التمركز ومحاولة لتحقيق جانبا من هذه السمات، فتكشف الاحتفاظ بتشكيل متمركز بشكل تتابعي متناوب يغلب فيه

الثبات على باقي الأجساد وهي ترقب أداء الجسد المتمايز، فتغلب الحركة عليه والعلاقة بينهما تسند أداء المتمايز وتستقر بين حين وآخر لصالح احد الأجساد بحيث يشترك الجميع بخاصية التمايز والذي شمل ليس فقد الأداء الجسدي بل التوزيع المكاني المتمايز على مساحة العرض، في مستوى التكشف التشكيلي عبر التوزيع المتنوع لمناطق أداء كل ممثل، والذي يسهم في إبانة التعالق الشكلي مع من يسبقه مباشرة، فضلا عن الإسهام المضموني ضمن متطلبات التواصل المسرحي، وبما يخدم مسيرة العرض نحو بلوغ غاياته وبيان فكرة العرض.

ولم تتكشف التشكيلات الجسدية من جهة التناظم الحركي بمستوى يسمح بملاحظة الاهتمام بالنواحي الشكلية للملمس الذي يجب ان يتناغم مع متطلبات النهوض بالمستوى الشكلي من الناحية الملمسية ضمن كلية التشكيلات الجسدية كي تستوعب المتغيرات الفنية التي تبيح استلهام مكامن الطاقة الحركية للأجساد الاستنفارية لجمالية الملمس والتي تتجاوز تصوير الأجساد كما هي عليه واستدعاء النواحي السيميائية لجدلية التنوع الملمسي يسبب ما تم أضافته من مكياج وأزياء جاءت لتحقيق الإحالة إلى الشخصيات (الحيوانية) كل بمتقارباته الشكلية التي تكشفت بمعالجات لم تستهدف الإمعان بدقة الإحالة إليها بقدر الإسهام الجمالي و التحرر من الإيغال بتفاصيلها الأيقونية.

أما من ناحية الأداء الحركي فلم تظهر التشكيلات الجسدية بمستوى يسند تكشّف مرونتها الأدائية إلا في بعض الحركات (ينظر الصورة رقم 04) التي لم ترتق إلى مستوى المرونة المؤثرة جمالياً، إذ جاء التشكيل الكلّي محافظاً على الأداء الشكلي المألوف الذي أخذ نمطيته من أسلوب الأداء الأيقوني، بحيث لم تظهر حركات جسدية تستجلب الانتباه نحو مرونة مميزة لها، فكانت أكثر تقليدية في أدائها، عززها التناوب الأدائي بتواترات إيقاعية ثابتة قلصت إمكانية التحرز المرن في الأداء والذي تكشف في النزعة الشكلية التناظمية لأسلوب تكوينات ترابطات الأجساد والقوانين الحاكمة للتشكيل وتداخلاته وتقارب متناسقاته التي منحت الأجساد استقراراً لعلاقاتها عبرت عن مستويات التناظم الأدائي والتقيد الشكلي الذي عمل على الإيحاء بتقلص دور المرونة في التشكيلات الجسدية. لذا لم تتمتع التشكيلات الجسدية بمرونتها بمستوى متميز، كان يمكن ان يتحصل عبر إمكانية تطويع الأجساد لمتطلبات التميز الأدائي للتشكيل، مما أظهرها بأداء غير متصل على مستوى الحرية الواحدة واضطراب ترابطاتها مع غيرها دون سلاسة وانسيابية عالية تعزز تكشفات الأداء ورشاقته، بما أوحى بتقلص ديناميته المستمرة التي تصاحبها معوقات بصرية تقصي تواصليتها الشكلية.

كما طغى النَفَس المستمر لديناميكية الحركة للجسد في تكوينات التشكيلات الجسدية السائدة في العرض المسرحي، فكان التوجه نحو الدارج في توليفات الأزياء كصفة مضافة للأجساد شكلت جانب الإظهار

على حساب الأجساد ومتطلبات التجسيم الجمالي للأجساد، فشكلت عملية تغليف الأجساد التي تقود ها الأزياء معطيات جمالية وسيميائية بديلا عن الممكن التجسيمي للأجساد، إلا أنها بقيت ضمن خصوصيتها التوظيفية التي لا تحسب للأجساد، رغم أنها شكلت سنداً جمالياً لم يلبث أن يكون جزءاً من كيان الأجساد يقودها التخيل نحو الاندماج الشكلي لكنها تبقى فعالية مضافة تحدد مستوى التجسيم وفق مستوى لصيقتها وقدرتها في تكشفات ملامح الأجساد ، والذي انطلق من جمالية الأزياء والتي تستوعب سماتها الشكلية، إلا أنها أسندت الفعل السيميائي للأجساد جراء التداخل الشكلي بينهما، لتندمج ضمن الصورة التشكيلية العامة لجمالية الحسيات ضمن مساحة العرض، هذه الأجساد ليست كائنات بشرية معروفة ذات صلة بالواقع بل هي تجسيدات بشرية لما أنتجه الواقع، لذا تكشفت الأجساد بعيداً عن سمة التجسيم نتيجة سيادة دور الأزياء في إخفاء تجسيمها الجسدي، مما يمثل نزعة الجمالية للتشكيل الحركي لدى "كانتور" ومما أزاح الدور الجمالي إلى خاصية تكشف الأزياء على صعيد الهيئة الخارجية، فضلا عن دورها السيميائي في محاولة لتأكيد التمازج ما بين البعد الجمالي والسيميائي في العلاقات الإدراكية لتشكيلات الأجساد وعناصر العرض المسرحي الأخرى.

بينما شهدت التشكيلات الجسدية علاقات لونية فاعلة ضمن سياق العرض، بتكشفاتها المظهرية المستندة لألوان المكياج من ناحية لون البشرة (ينظر الصورة رقم 01)، بحيث بدت داخل النسق التشكيلي للأجساد كوجود مؤثر، والذي جاء متناسباً مع ملحق الأجساد ممثلا بالزي حيث تكشف بوصفه رمز لكل شخصية، لذا شكل اللون تآلفاً متعانقاً بين الأجساد الخاضعة لنمط الشخصية. وشكل ذلك المزيج اللوني إسنادات شكلية لإيجاد المتمايزات بين الأجساد وإبانة علاقاتها فقاربت سيميائية الصورة الإطار الرمزي للألوان المؤثرة والمتأثرة في منظومة العرض ووفق الحقيقة الغنية للألوان المقترنة بجودة الأداء وفق المنظور التكويني المدلل عليه. وشكل لون الأزياء عنصراً فاعلا تناغم بتنويعاته مع المعطيات السيميائية لأداء الأجساد الخاضعة للتحدد اللوني فنياً في هذا العرض. لذا حقق اللون إسهاماً تحليلياً في استضافة مرجعياته السيميائية التي تجسد من حصيلة اقتران أداء التشكيلات الجسدية بالمكياج والأزياء ضمن سياقها الثقافي وطبيعة تكشفها الجمالي، مما أسهم في النهوض بالتشكيلات الجسدية إلى مصاف الاستثارة الترميزية، فالتشكيلات تكشفت في بنية ابستمولوجية بإضافات شكلية جمالية ترتقي بالمشهد البصري بإحالات لونية اختزالية لتبث في معطياتها إمكانية التجاوز لأيقونية وجودها بفعل جدلية مرجعياتها العلائقية وترابطية بعضها ببعض ضمن الصورة المسرحية وفقاً لضغط الحدث الآني الذي بث الحياة بترابطات لونية مميزه عززت الترابطات الجسدية و إنشائية الأبعاد لمكان العرض بفعل إشغاله بجدلية الألوان وزوايا النظر إليها فغدت التشكيلات الجسدية مبالغٌ في رمزيتها اللونية.

في حين كشف بناء التشكيلات الجسدية تواصليته النفعية بوصفها مستوعبة ضمنياً في صيرورة قصدية تشكله الإنشائي غير منفصلة عنه ضمن ديناميكية الحدث، بل إنها تفضي إلى الأداء التشكيلي للأجساد وتمعن في قصدية الخطاب ومتطلباته التواصلية في إبلاغ رسالتها الأيديولوجية والتي لم تغادر سياقها التثقيفي عبر كشف المعاناة الإنسانية المشار إليها في هدنا العرض بالجوع والحرمان يسبب الانشغال بالأطماع التسلطية واستلهام العبر في عدم جدوى السير في مسارها، فكانت موضوعة العرض سبيلا للحفاظة على الرابطة التواصلية مع المعطيات الجسدية الشاغلة لمساحة العرض بكيفيات تشكيلية أسهمت في تحديد تواصليتها النفعية المتناغمة مع ذات المتلقي وقيمه في نبذ التسلط والحرمان، لذا أنتجت جمالا معنوياً وصل بالأداء إلى فرصة تشكله الإبداعي، فهو جمال في جسديته، عبر تكشفات شكلية مفعمة بجمالها وبأيديولوجيتها السيسيولوجية واضطراباتها التي تشيع في الآني المعاش، الذي ظهر ضمن المغردات المشهدية البصرية، مما عزز دور تشكيل الأجساد كبنية أساسية للخطاب المسرحي، الذي أستند إرسال فعالية موضوعته ضمن تأسيس المشهد البصري بالاعتماد على بنية تشاكلات وأنساق جسدية، عززت الصورة البصرية التي تشكلت بتحول أدائي تموقع في اضطراب قسري يقترن بمصادر القهر(العرش /الكرسي)، تكشف في التشكيل في نهاية العرض وهو ينزاح عنه نابذا إياه بوصفه مصدراً لكل الشرور ثم انقسام التشكيلات الجسدية للممثلين واتجاهها نحو طرفي مساحة العرض (ينظر الصورة رقم 04) فشكل(العرش / الكرسي) فاصلا مركزياً بينهما منح الخطاب المسرحي تأثيرات حسية تمتعت بإمكانيات السعي إلى الانفتاح التأثيري لمضمون العلاقات الجسدية والإسهام في إثارة الإشارات الأيديولوجية للمعاناة العراقية وبيان المواقف الأبستمولوجية بفعل توظيف التأثير المضموني ومنحه إمكانية خطابية بصرية تعتمد أداء الأجساد المستنبطة من محفزات الفكرة المستفزة لتنظيم التشكيلات الجسدية.

كما تكشفت التشكيلات الجسدية بالمنحى الطقسي للعلاقات و التشكيلات وفق السّياق الثقافي والأنتروبولوجي ومتطلباته الإشارية طيلة مراحل العرض، بجمالية التشكيل للأجساد، وإبراز القيمي للأخلاقي في نطاق السيميائي المتناغم مع المتطلبات القيمية المتضمنة للقضية العراقية الإنسانية، والتي تضع عنف السّلطوي ومقارعة الطّمع الوحشي للكرسي، وكشف الجوانب السلبية الكامنة في النزعة المتوحشة داخل الإنسان بما يجرده منها أو يسيطر عليها والتسامي عنها، وهذا التسامي أزاح التشكيل نحو مديات الإيحاء الشكلي عبر اختزال الأشكال وإيجاد علاقات جسدية تتفق والميول الأخلاقية السائدة مع السعي إلى كشف أساليب تضمينها في بنية الخطاب الجسدي، وزجها ضمن سياق المتحفزات الإدراكية لتقصي تشكلها ضمن المنظور الشمولي المقترب من السياق الثقافي السوسيولوجي وتشاكل التضمينات فيه وتطابقها مع تجسيدات

تكشفها الجمالي وفعل التشاكل بالانقياد نحو المضمون واندماجاته الشكلية التي تراعي نزعة التجريب الذي يتطلب انفتاحاً لا يقصي الأفق الأخلاقي الممكن لتحديد نوع الأداء وعلاقات الأجساد بما يضفي تشويقاً في تتبعها التصوري الأخلاقي المقبول سيسيولوجياً ومدياته المباحة بحيث يبقى قابلاً لاحتواء الشروط الأخلاقية بغية تدعيم تناظم العلاقة بين التشكيلات الجسدية وتقاربها مع معطيات السياق الثقافي المنقب عنها والتي تحدد مجالات الأخلاقي عبر فعالية التضمين المتكشّف باطراد و تنوع في تصميم الحركة منها خطاب العرض الجسدي بصورته الكليّة.

أما من الناحية الترميزية، فلقد تسلط تشكيل الأجساد الأيقوني والذي ظهر جلياً في مجمل العرض المسرحي، لكنه اضطلع إلى جمالية بكشف التأثيرات الإيحائية لعلاقات الأجساد، مما منح التشكيلات بترابطاتها الإيحائية انزياحا للأيقوني نحو الترميزي عززتها التغيرات الشكلية المتقلبة مع الأداء المتمايز عليها في العرض المسرحي والذي تمركز في مناطق متنوعة من مساحة العرض، لذا تكشفت التشكيلات الجسدية بترابطات إنشائية أيقونية مع بعض الإيحائية التي ظهرت في الاقتران الأدائي غير المباشر بالإشارة إلى وجود تأثيرات بين الأجساد المتناغمة إيقاعياً دون أن تكون هنالك تماسات فعلية بينها، إنما تماسات مفترضة يحققها خيال المتلقي بالاستناد إلى طبيعة الأداء التشكيلي للأجساد، وقد حقق ذلك بعض الصور الترميزية ذات البعد السيكولوجي، مما جعل التكوينات الجسدية تتوافق مع خصوصية الموضوع والذي هدف إلى نموذج شمولي توحدي، وتمثل في الترابط الشكلي بين الأجساد وتناظم تشكيلاتها وترابط إيقاعاتها وتآزر حسيتها مع مضمونها بغية بلوغ الأفق الأيديولوجي الكامن خلف تشكيلها ومحاولة إيصاله، وفق تشكيلات جسدية حاولت بث صوراً بصرية تنشد هدفاً قيمياً، ينطلق بالأيديولوجي إلى السامي، تم تجسيده في صورة العرض الحسّي، من ثم تأكيد رمزيته، بشكل قاد إلى مستويات إدراكية اتسعت وارتقت بجمالية خطاب العرض، مما منح بنية التشكيلات الجسدية تقنية تخيلية تجسدت بالتكوينات الرمزية التي حاولت بلع النموذج الأيديولوجي المختلط بالسيكولوجي، بغية التعبير الجمالي عن العلاقات الإنشائية للأجساد وعطائها السيميائي الترميزي.

لقد امتلكت التشكيلات الجسدية إمكانية الإحالة إلى الترميزي بفعل تكثيف جانب من تكشفات التشكيلات الجسدية واختزال علاقاتها بصور ترميزية تترفع عن التقليدي وتتوغل في داخل الشكل الذي تمكن من تحقيق وجوده الحسي ليس بوجوده المجرد بل بإعطاء الحسي إمكانية الكشف عنه لكن بفعل تجاوزي تناسب ومتحفزات المضمون الترميزي (ينظر الصورة رقم 04)، إذ أتجه نحو مديات الترميز بأساليب اختزالية ظاهرية استندت تحكماً مؤسلبا للموضوع حافظ على علاقة الأجساد ضمن ديناميكية الأداء ومنحه رمزيته

عبر الإيحاء الشكلي المؤسس للفضاء التصويري كي يؤخذ وفق أساس جمالي يكشف تشكيلاته بما يتحفز لديه من مضمون، فالانعطاف عن المسار الأيقوني حيناً وتشكيل مسار رمزي شكل بحثاً عن تجليات الشمولي في تعالق الأجساد المتباينة وكشف طابعها الإنساني وعمق تعالق جوهرها بوصفها ضرورة وجود تتطلب إقصاء التأطر الذاتي والانطلاق نحو العلاقات الموضوعية لصياغة خطاب الأجساد بحيث تنكب على تعزيز الترابطات الجامعة بينها.

ومن جانب التأويل في الرؤية الإخراجية فقد أتى المعنى ضمن خطاب الأجساد أكثر إبانةً، فأداء التشكيلات الجسدية كشف عن التضمين أكثر من المباشرة، مما غيب أو على الأقل همش التأويل، ودوره في فعل تراكيب أداء الأجساد، فالمفردات الجسدية المدركة في الخطاب استوعبت مضمونها الذاتي، وجاء لها تدعيم التأثير الجمالي لذاتيتها بفعل الترابط الموضوعي لعلاقاتها الدرامية لاسيما عبر تجاور المستويات التقليدية لإتمام القيمة السيميائية الكلية لخطاب الأجساد. من هنا ولدت العلاقات التشكيلية حواراً إيمائياً بين الأجساد بهدف كشف طبيعة العلاقات وبثها إلى المتلقي بتكوين حسّي لأنها تتفاعل مع تشكيل الفضاء بافتراضات علاماتية تكشف تشكيلها بإنتاجيات الوعى الإنشائي للممثلين واهتمامهم للتميز. لذا كشف تأسيس التشكيلات الجسدية عن رؤية شمولية اعتمدت تفعيل التحليل المضموني للتشكيل وإمكانيته المحتملة ضمن تجربة الكشف السيميائي المتستر عليه في تكوين الأجساد جمالياً، إلا أن هذا الجانب الأقرب إلى التأويل لم يتخذ مساحة مهمة في العرض مقتصراً على التشكيلات الجسدية التي نشطت عبر الإفادة من التداخلات الأدائية للتشكيل الجسدي المتمايز فضلا عن التشكيل الجسدي في نهاية العرض، نتيجة الصياغة الغنية المتداخلة ذات الإمكانية الإيحائية التي ممكن أن ترتقي للتأويل بأسلوب يدعو لكشف أبعاد مضمونها بفعل التداخل بين تشكيلات الأجساد، فالتشكيلات لم تنهض بخصوصيتها الظاهرية فحسب بل استجلبت كينونتها الداخلية بمتلقيات فنية انسجمت مع تنظيمها الشكلي، فالفعالية الجوهرية للأجساد كمنت في المحفزات الشكلية لتوظيف الحبال والكرسي توظيف الكرسي وعنصر التحول: عن وظيفته الواقعية (الجلوس عليه) وتحول إلى فكرة السلطة الإبداعي لجعل المادة ديناميكية متحولة من جامدة إلى مادة إشعاعية في الفضاء الإبداعي من خلال التداعي البصري الحر ونمو الزمان وسيكولوجيته، ومع إنزاله من أعلى إلى أسفل وهو تطابق مع عنوان العرض بين فوق/تحت وتحت/فوق وهي حركية جسدتها الرؤية الكلية للتشكيل الحركي للعرض المسرحي إلى جانب الإضاءة التي ساندت التشكيلات الجسدية بفعل ما تختزنه من إمكانيات سيميائية يتم تفعيلها وفق نسق التشكيل الجسدي المتفاعل معها والذي يقود طبيعة تكشف سياق خزينها الدلالي وفق خاصية التأثير المتبادل بين أداء الجسد والمفردة التي يتعامل معها، مما يمنح جمالية التشكيل وإمكانية سيميائية تحقق تواصلهما

باستساغة صياغتهما الإنشائية.

من هذا التوجه، يمكن القول، أن العلاقات الجسدية في هذا العرض شكلت اقترابات غالبة من سمة الانسجام لما تمتعت به التشكيلات الجسدية من ترابط لعلاقات أجزائها وبشكل متناظم تحقق في الصلات العضوية لتماسات الأجساد حيناً وترتبها بأنماط أدائية حافظة على استقرارها الشكلي بالتناظم التكراري الذي شكل سمة سائدة فكان ما موجود من تشكيل في جهة يمين مساحة العرض يقابله في جهة اليسار تشكيل مشابه خضع لإيقاع تكراري عبر التبادل التأثيري على المستوى البصري، مما أوجد علاقات تعادلية ارتبطت تناظميا بكلية التشكيلات الجسدية، في بنية عامة، إلا أن وجود التشكيل المتمايز شكل نوعاً من التوجه نحو وحدة المتباينات بغية إيجاد فاصل لحالة التكرار على طرفي مساحة العرض وهذا أسهم جزئياً في إيجاد وحدة للمتباينات الشكلية للأجساد لكن بمعطيات أقرب للتقليدية، بينما شكلت المعطيات المتجاوزة لها مفاصل قليلة ظهرت في بعض مراحل العرض، مع الاحتفاظ بالتناسب بين الأجساد والذي اتخذ شكلا مميزاً لإبانة أحجام الأجساد ضمن علاقات الأشكال المترابطة بتماسات تكتليه أبانت مستويات طبقية لطبيعة الهدف النفعي المتاح بالبعد السيميائي الترميزي، بحيث أن آلية الأداء المتزامن مع الإيقاع الموسيقي أسهم في إبانة جمالية التشكيل وتوحيد الأداء وانسجام علاقاته، وفي الوقت ذاته تبدى اتجاه حركي متناوب في سياق الأداء عزز القيمة التكرارية للتشكيلات الجسدية المشاركة في العرض بصورة رئيسة عبر الإسهام الفاعل لانسجام علاقاتها والتمايز في تسلسل الأداء الجسدي المنسلخ عن تكتل الأجساد الأخرى، مما أسهم في إيجاد التنوع عبر تمايز تشكيله المقترن بمن معه ضمن اختزالية العلاقات الجسدية وما تحيل إليه من ترميزات استند إليها تشكيل الأجساد في ظهار مستوى جمالي في منظومة علامية تظهر المحتوى السوسيولوجي لحتمية المصير المشترك في تضمين سيميائي المعبر عن الدلالات الفكرية و الجمالية في إظهار المعاناة الإنسانية. كما تكشفت علاقات ترتيبية أكثر تبسيطاً استندت مبدأ التباين الشكلي بمتقاربات أيقونية، أسعفت فكرة الإسهام الجمالي بسبب توجهاتها نحو السيميائي فكانت أكثر تعزيزاً لما لحقها من تشكيلات اتسمت بترميزاتها. أما الاهتمام بالتجسيم فاقتصر على المستوى التقليدي في الاستناد للزي، بينما كان للانفتاح الزمكاني إحالات تأويلية عززت شمولية الخطاب من الناحية النفعية تحققت باحتمالات مباحة لمختلف الأماكن. وكان للون ديناميكية تأثيرية بفعل الزي وتباييناته المتلائمة مع خاصية الألوان بإحالات رمزية لمتعلقاتها اللونية الخاصة بالأجساد .

كما اندمجت الأجساد ضمن سياق تكوينها بتكشفات تشكيلية مفعمة بالرمزية الأدائية، عززت أكثر من ترابطاتها الاختزالية بقيادة توجيهية إيحائية، شكلت محاولة للاستعاضة عن القوالب التكوينة السائدة في

أيقونة الصورة والاتجاه نحو ترميزها بمجموعات حركية توزعت على مساحة العرض لكنها سرعان ما عادت إلى استثمار التناظم في تحقيق إستراتيجيتها، وصولا إلى تأكيد البعد الأيقوني للأجساد قيد تكشفاتها في خطاب العرض، وأثر ذلك على طرق انتشار الأجساد ضمن مساحة العرض بنسقية متناظمة لتشكيلات الأجساد عبر انسجام الأداء الكلي بتزامن إيقاع الأداء الكلي الذي رغم بعض حيويته إلا أنه لم يكشف عن مستوى عال من المرونة التي أمعنت في قولبت أداء تشكيل الأجساد. كما أن توظيف ملمس النعومة لم يرتقي إلى أسلوب مميز يعزز مستوى تكشف الأجساد الجمالي، في حين نال البعد السيميائي مساحة سمحت في رصد قيم جمالية تتعلّق بالنفعية والأخلاقية، وتشكيلات الأجساد وفق هذا الوصف أسندت القيمة المضمونية بإحالات جسدية استوعبت مستبطناتها النّفسية والذهنية من خلال حركات ضمّنت الواقعي في التجريدي، وفق بنية توافقت مع سياق حضورها التأثيري في الخطاب الكلّي للعرض المسرحي.

الخاتمة

الخـاتمة

إن تقاطع البحث في مجال المسرح والأنثروبولوجيا للبدايات الأولى لوجود الإنسان أثرى روافد متعددة الثقافات المختلفة، و إن الحفر بحثا عن الموروث الخاص لكل ثقافة شكّل حركة ارتدادية قامت على أركيولوجيا الدلالات الماورائية للأشياء والظواهر وخاصة ما تعلق بالرقص من طاقة وحركة وإيقاع وتعبير، ونخص بالذكر ما كان طقسيا وعلائقيته بالكريوغرافيا والتشكيل الحركي.

لذلك حاول المخرجون الغربيون توظيف خصوصية تلك الأشكال لتحديد البحث في مسرح جديد وسعوا لاكتشاف وسائل تعبير جديدة، كما فعل " آرتو Artaud" في تعامله مع الرقص التعبيري لراقصات بالي وتأسيسه لنظرية (مسرح القسوة) بالاعتماد على ذلك المنحى الميتافيزيقي للحركة في تلك الرقصات ليصبح مرجعية جمالية للمسرح الذي نادى به، أو إفادة كروتوفسكي من فنون "اليوغا" الهندية ولفلسفة "البوذية" في تدريبات ممثليه للوصول إلى حالة من الوُجد الصوفي في عروضه المسرحية، كل هذه التجارب هي تأسيس لبحث أنثروبولوجي منطلقا وتفسيراً، لارتباطه بما هو طقسي وشعائري، لكنها في ذات الوقت تطورت لارتباطها بالممارسة المسرحية، وقد عمل (أوجينيو باربا) على سبيل المثال في هذا المنحى حين قام عام 1979 بتأسيس (المدرسة العالمية للأنثروبولوجيا المسرحية وتأسيسه فرقة (الأودين) في النرويج عام 1964، وهو من أطلق تعبير (الأنثروبولوجيا المسرحية) حيث عُرف ببحوثه في هذا المجال. وما حاول طلعت سماوي في ممارساته الإخراجية في المسرح إلا امتداد لتلك التجارب.

وفي محاولتنا البحث في التشكيل التشكيلي الحركي ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية وشكل العرض المسرحي وطبيعة التعبير والتشكيل الجسدي في (مسرحية ندى مطر) ثم التوصل إلى النتائج التالية:

1. يحدد الجسد علاقتنا بالعالم و وجودنا فيه. كما يبرز أن الجسد أخذ ما يستحق من الاهتمام في تاريخ الفكر ولفلسفة من خلال دراسة إشكالية الروح (الفكر) والمادة (الجسد). فكان جسدا يفكر بلغة تشكيلية.
2. يتحدد الجسد عبر شبكة من العلاقات، ولا يتم فهمه إلا من خلالها: علاقة الجسم المشخص من خلال محيطه (ديكور, إنارة، إكسسوار...)، وعلاقة الممثل بالمجاميع الأخرى مما يحقق هارمونيته مع منظومة العرض.
3. قام طلعت ببلورة فكرة حول الرقص العربي الحديث وذلك تطبيقيا وتغنيا للتوصل إلى موضوع ولشمولية بعرش ندى المطر.

4. تأثر "طلعت سماوي" بالمناهج الإخراجية الحديثة وخاصة "جاك ليكوك" اعتماده على عدة تقنيات وجعلها كنماذج تحرك بدورها البحث في المناطق التي لم يتكلّم فيها والمظلمة في عالم الجسد منها الرقص الحديث، الأكروبات، الميم، الارتجال، البيوميكانيك، والأنثروبولوجيا...
5. استثمار أسلوب "الكولاج" في التشكيلات الجسدية لتعزيز رمزية الأداء في العرض الكوريغرافي.
6. استفاد العرض من تقنية الإيهام السينمائي الحركي بالإيحائية والرمزية والشاعرية والتناسق الدلالي والسيميائي لخدمة الأداء الدرامية.
7. امتلكت المسرحية التقنية (الجسدية) لاستخدامها في تجسيد الشخصية المسرحية تحقيقا للدوافع الداخلية والخارجية.
8. نقل التشكيل الحركي في لوحات العرض عالما بصرياً بالدرجة الأولى حيث الصورة المسرحية هي المسيطرة في العرض لخدمة عناصر التشكيل السمعية البصرية والحركية.
9. مسرحية (ندى مطر) بحث في الشكل والأفكار والمضامين، التي من خلالها تم عكس وجهة نظر الإخراج حول الوجود والحياة والكون.

كان هذا البحث همزة وصل للطروحات المتواصلة في مسألة الجماليات وبالتحديد جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي، لعلاقة الموضوع بالحركة و فيزيائية الجسد، وكإجابة على أهمية التشكيل الجسدي في المسرح الجديد والذي اصطلح عليه "مسرح ما بعد الدراما" الذي تناولناه مصطلحا ومفهوما وتوصيفا ومرورنا على مكامن الجمال والقيمة الجمالية في مفاصل التشكيل الحركي، حركة وعلامة ثم خطابا فعرضاً وفي الأخير تلقيًا جماليا.

لا تزال الطروحات المتعلقة بموضوع جماليات العرض حُبلى بالعديد من الإشكالات الجمالية المرتبطة بتمثلاته الدرامية، وتقاطعاته التطبيقية مع الفنون المجاورة التي تسهم في خزين التّجارب المسرحية وخاصة ما تعلّق منها بأساليب واستراتيجيات الإخراج الجديدة والتي تجعل من الصورة تقاطُع الأفكار والرؤى. كما أنه لا يزال الخوض في الجماليات المسرحية حافزا للمساءلة النّقدية التي تنتج الجدل المعرفي وتثري منصات البحث العلمي.

خلاصة ما ظفرنا به من هذا البحث أن الجسد ميدان ثريّ بالمسائل التي تهم الباحثين في حقل التّشكيل والمسرح والفنون، ورهان للبحث في التشكيلات الحركية التي من شأنها إثراء المنظومات البصرية للعروض المسرحية وملاحقة ما وراء الصورة الدرامية وتحقيق كونية العمل الدرامي المبدع .

ثبت المصطلحات

أهم المصطلحات المسرحية الواردة في البحث (عربي فرنسي)[1]

الرقم	المصطلح بالعربية	المصطلح بالفرنسية
.1	الفعل المسرحي	Acte Théâtral
.2	الممثل	Acteur/Comédien
.3	التغريب	Aliénation
.4	الجوقة	Chorus
.5	كلاسيكية	Classicisme
.6	الكوميديا	Comédie
.7	الصراع	Conflit
.8	صراع خارجي	Conflit externe
.9	صراع داخلي	Conflit interne
.10	بناء وتصميم	Construction /Planification
.11	الحدث المفاجئ (الانقلاب)	Coup de théâtre
.12	النهاية (الخاتمة)	Dénouement
.13	الخاتمة	Dénouement/L'épilogue
.14	الحوار	Dialogue
.15	الخطاب المسرحي	Discours théâtral
.16	الدراما	Drame
.17	الإنارة	Eclairage
.18	انفعال	Emotion
.19	الفضاء الدرامي	Espace dramatique

[1] ينظر : صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف : د/عبد الله حمّادي ، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012-2013. ص ص 358، 361.

محمد شوقي الزّين، الترجمة الهيرمينوطيقا، الأسطيقا، دروس في طبيعة القول الفلسفي،منشورات مدارج، تلمسان، الجزائر، ص ص 231، 236.

.20	الفضاء المسرحي	Espace théâtral
.21	علم الجمال	Esthétique
.22	الحدث	Evénement
.23	الحركة	Gesture
.24	البطل	Héros
.25	الخيال	Imagination
.26	التناص	Intertextualité
.27	الحبكة	Intrigue
.28	علم الحركة	Kinésiologie
.29	المخرج	L’exodes
.30	الإيهام	L’illusion
.31	النقد المسرحي	La Critique Théâtrale
.32	اللغة	Langue
.33	الجميل	Le Beau
.34	الغروتسك	Le Grotesque
.35	العلامة	Le Signe
.36	الفرجة	Le Spectacle
.37	المتفرج	Le Spectateur
.38	القارئ	Lecteur
.39	الدراسات المسرحة	Les Etudes Théâtrales
.40	المكان المسرحي	lieu théâtral
.41	المخرج	Metteur en scène
.42	الايماء	Mime/Pantomime
.43	المحاكاة	mimesis
.44	التشكيل الحركي	Mise en scène
.45	المونولوج	Monologue

.46	السرد	Narratologie
.47	العقدة	Nœud
.48	الموضوع الجمالي	Objet esthétique
.49	خيال الظل	Ombres chinoises
.50	النص الموازي	Paratexte
.51	التشخيص	Personnalisation
.52	المسرحيّة	Pièce de théâtre
.53	قصيد أو قصيده	Poème
.54	الشعر	Poésie
.55	الشعرية	Poétique
.56	الشعرية	poétique
.57	الذروة	Point culminant / Paroxysme
.58	نقطة الانعطاف	Point de retournement
.59	استهلال	Prologue
.60	المقدمة	Prologue
.61	الجمهور	Public
.62	هرم فرايتاغ	Pyramide Freytag
.63	الجدار الرابع	Quatrième mur
.64	الواقعية	Réalisme
.65	الرومانسية	Romantisme
.66	الإيقاع	Rythme
.67	الخشبة	Scène
.68	الركح	Scène
.69	المشهد	Scène
.70	الإرشادات الإخراجية	Scéniques Indications
.71	سينوغراف	Scénographe

.72	السينوغرافيا	Scénographie
.73	سيميائية	Sémiologie
.74	سيميولوجيا الدلالة	Sémiologie de la Signification
.75	سيمياء المسرح	Sémiologie théâtrale
.76	عتبات	Seuil
.77	العلامات الأيقونية	Signes icones
.78	العلامات الإمارية الإشارية	Signes indexicaux
.79	علامات سينوغرافية	Signes scénographique
.80	العلامات الرمزية	Signes symboliques
.81	المغمزكة	Silence
.82	المشاهد	Spectateur
.83	متفرج	Spectateur
.84	البنية السطحية	Structure de surface
.85	بنية الخطاب	Structure du discours
.86	البنية العميقة	Structure profonde
.87	التشويق	Suspense
.88	الرمزية	Symbolisme
.89	اللوحة	Tableau
.90	اللوحة الحية	Tableau vivant
.91	الزمان	Temps
.92	المسرح	Théâtre
.93	العلبة الإيطالية	Théâtre à l’italienne
.94	المسرح داخل المسرح	Théâtre dans le théâtre
.95	مسرح القسوة	Théâtre de la Cruauté
.96	المسرح الوثائقي/التسجيلي	Théâtre Documentaire
.97	المسرح الشعري	Théâtre poétique

.98	المسرح السياسي	Théâtre Politique
.99	المسرح الشعبي	Théâtre Populaire
.100	مسرح ما بعد الدراما	Théâtre post-dramatique
.101	التراجيديا	Tragédie
.102	العمل المسرحي	Travail Théâtral

أهم أسماء الأعلام الواردة في البحث (عربي فرنسي)

الرقم	الأعلام بالعربية	الأعلام بالفرنسية
.1	أدولف أبيا	Adolph Appia
.2	آنأوبرسفيلد	Anne ubersfeld
.3	الكسندر	Alexander
.4	أنتونين آرتو	Antonin Artaud
.5	أندريه أنطوان	André Antoine
.6	ارستيب القورينائي	Aristippe de Cyrène
.7	ارسطو	Aristote
.8	القديس اوغسطين	Augustin (St)
.9	بيكون بنه زه	Bacon (Fr)
.10	دريدا(جاك)	Derrida (Jacques)
.11	ميخائيل باختين	M.BAHKTINE
.12	بومغارتن (ألكسندر غوتولب)	Baumgarten (A.G)
.13	بيكيت(صموئيل)	Beckett (Samuel
.14	برديائيف	Berdiaeff (N.)
.15	بوزانكت	Bergson (H.)
.16	بيردوسل	Ray. L. Birdwistell
.17	بريخت (برتولد)	)Bertolt)Brecht
.18	برغسون	Bosanquet (B.)
.19	بوكله	Bouglé (C.)
.20	شيشرون	Cicéron
.21	كونت	Comte (Au.)
.22	كروتشه	Croce (Benedetto)

.23	كوبرنيك	Coperdic
.24	كورني	Corneille
.25	دي كورت	De Corte
.26	ديونيزوس	Denys Varéopagite
.27	ديكارت	Descartes (R.)
.28	ديوي	Dewey (J.)
.29	ديدرو (دوني)	Diderot (Denis)
.30	دوبرل	Dupréel (Eu.)
.31	دوركهايم	Durkheim (Em.)
.32	ايزلر	Eisler (R.)
.33	ادواردهانسليك	Hanslick (Eduard)
.34	ادواردجوردونكريج	Gordon Craig Edward
.35	الياد	Eliade (M.)
.36	اليزابيت	Elisabeth
.37	ابيقور	Epicure
.38	فيخته	Fichte
.39	فونتيل	Fontenelle
.40	فوريه	Fourier
.41	فوريه	Freud (S.)
.42	كارنت	Garnett (A.C.)
.43	جانتيل	Gentille (G.)
.44	هيغل	Hegel
.45	هايدجر	Heiddeger (M.)
.46	هوسلر	Husserl (Ed.)

.47	هتشسون	Hutchesson
.48	ياوس (هانزروبرت)	(Jauss (H.R
.49	إيمانويل كانط	Kant (Emmanuel)
.50	كيركجارد	Kierkegaard
.51	لالاند	Lalande (A.)
.52	لالو	Lalo (Ch.)
.53	لافيل	Lavelle (L.)
.54	ليبنتز	Leibniz
.55	ليوتار (ج.ف)	(Lyotard (J.F
.56	ساكس مننجن	Meiningen(S.)
.57	مايرهولد	Meyerhold)
.58	أريان منوشكين	Mnouchkine (A.)
.59	نيتشه (فردريش)	Nietzsche (Fr.)
.60	بيرس شارل. س.	Peirce (Ch.S.)
.61	بيتر بروك	Peter (Brook.)
.62	إيرفين بيسكاتور	Piscator (E.)
.63	أفلاطون	Platon
.64	بلاوتوس	PLAUTUS
.65	أفلوطين	Plotin
.66	بوانكاري	Poincaré (H.)
.67	رامبرنت	Rembrandt
.68	راينهارت	Rienhardat(M.)
.69	سانتيانا	Santayana (g.)
.70	سستانيسلافسكي	Stanislavski (C.)
.71	سارتر ج. ب.	Sartre (J.P,)

.72	شيلينج	Schelling
.73	شوبنهاور	Schopenhauer
.74	سقراط	Socrate
.75	سبنسر	Spencer (H.)
.76	سبينوزا	Spinoza
.77	قسطنطينستانسلافسكي	Stanslavski K
.78	ألكسندر تاييروف	Tairov(A.)
.79	فون و أيزر	Von Wieser
.80	فاغنر (ف.ر)	Wagner (W.R)

الملاحق

ملحق اللوحات

ندى المطر

طلعت السماوي

1 . لوحة الوميض.

أفيق على صحراء الزمن... وأنا رهينة إصراري على البقاء بين احتمالات الموت الكثيرة، أرد على التساؤلات:

(لماذا لا تغادرين إلى بلاد أخرى؟)

لأني أخهد على ما يجري للإنسان هنا وأدون شهادتي لزمن قادم.

بقاؤك بين الأحياء هوة محض مصادفة، وقد يكون موتك خبرا صغيرا في نهاية نشرة الأخبار، هذا إذا علم احد بموتك أو اغتيالك بعد أن تتحلل جثتك

كل ليلة أحاول استجماع شجاعتي لأوجه المواقف التي تتنازع حياتي

الموقف من المرض!!!

الموقف البايولوجي!!!

الموقف من الانتماء!!!

الموقف السلوكي!!!

الموقف من الحب!!!

الموقف الفكري!!!

قبل اليوم كنت أعتقد أننا لا «يمكن أن نتكلم عن جروحنا إلا عندما نشفى منها.

عندما نقدر على النظر خلقنا دون حنين دون جنون و دون حقدا أيضا... أيمكن هذا حقا؟؟!! نحن لا نشفى من ذاكرتنا و لهذا نحن نكتب و لهذا نحن نرسم، نغني،

نرقص، و لهذا يموت بعضنا أيضا.

وكنت أبكي حين أسمع نغمات الغناء، بل أي غناء.. هي ظلت كعروسة لا تتغير عبر

التاريخ كبرت، عظمت، شابت، شاخت، و رغم العينين ظلت حلوة بعطر التاريخ جدها عنبر، أرضها سكر، أحشاءها لوز وصنوبر.

هي في الماضي قلب نابض... هي في الحاضر حب أكبر..

لماذا لا يقبلون بوجودي في الحياة كما أنا؟؟؟ بينما أقبل وجود أمثالهم كما هم... ؟؟؟!!

.....

يا ولدي ....اعلم، و تعلم و علم،

أن الوطن فوق الجلاد والضحية، وفوق المخطئ و المصيب وفوق الغني والفقير

و فوق الحقوق والواجبات.... الوطن هو الحقيقة الدنيوية ... لأنه مسلمة عليا

كما الرب

إننا، يا ولدي، كقطرات الماء التي (هم سمت في السماء عوكي تبت يمه في التراب، وبين هذا البدء وهذا المنتهى علمي المعشوق طقوس عشقه الذي أهدي

به يصدح الإحساس بالناس للناس و ويعزف الزمان بخالص الوجدان معزوفة المكان.

ضمن محاسن وطنك فيك... فهي زادك وأنت زادها

.....

تنجم إن السما

قد أرسلتك إلى التراب شهابا

مكللا بجرحك القدسي متشحا

غلالة السطوع إذ تنار وإذ تنير

دروب من تاه و من قد احتسى السرابا

تباركت آياتك الروحية

بنبضك القارع في الضمير

نبراسك اليقين

وأفقك الطهر الذي يعلي بك الإنسان فوق الطين

فأنت أنت البدء من قبل كل بدء

وأنت أنت المنتهى

إذ يكمل الإنسان بنفسه الإنسان...

ماهية. هوية يا ملهم الإنسان بالإنسان ألهمنا

صدقا كصدقك في الضمير

صبرا كصبرك في المسير

عهدا كعهدك في المصير

كي نقتدي و نفتدي إيماننا... بآية من دمنا الطهور تطهر الترابا

2. لوح الهجرة

قل لي

...

من منا يطغي أو يشعل الأخر؟؟؟

لا أدري

....

وماذا لو كنت تفاحة؟

تفاحة تغريك لأكلها؟؟

تمارس معك فطريا لعبة حواء و تدفعك لحماقة آدم

....

يا عدم

يا ألم

يا ندم

....

يا أبتي علمني كيف أتعذب دون أن أنزف، علمني كيف أذكر أسمها دون أن يحرق

لساني... من يداويني يا أبي...؟ من...؟

يا عدم

يا ألم

يا ندم

.....

أتريد أن نرجع؟؟... ونعود إلى زمن ولى بنا؟؟... مع

كل الجراح وشظايا الحرب وحطام الروح المندثرة في بلد تسكنه الأوهام

.....

وأنت مذ خطت بك العصور

كنت و ما زلت سادرة الأسرار

بين مخاض البدء وساعة النشور

فلم أجد فيك سوى غيري...

قد ادّعى أني!

.....

أتكون الحب وتكون القيد؟؟ أم تكون كما تكون؟؟ وأكون كما تكون؟؟ أو نكون الحب؟؟

.....أقولها انما كلمبي لأبقى أو أموت . . . وأدون عبوري في ا لحياة بمواقف. . . لا إن مكتشما بمغامرة العيش بن القاتل و المقتول

يا سر الطين إذا ما

نفخت فيه بما فيها النفوس الطيبات

طفلك الأشيب يخبو شمعة

تنزف العمر حنينا في ليالي الطرقات

.....

فما أكبر مساحة ما لم يحدث!!

وهنيئا للحب أيضا

فما أجمل الذي حدث بيننا!!

وما أجمل الذي لم يحدث!!

ما أجمل الذي لن يحدث!!

.....

في وحدتي أعيش بين الموت و الأنا، حين لا يعود أحدنا قادرا على رؤية وجه الآخر

أو سماع نبوته أو استقبال ريبته أو تساؤلاته

.....

جئتكم أبحث عني علني:

قد أجد ذاك الذي أخشاه إن لم أجده

إن بدا البدء بها

حل فيها فجأة حد الانتهاء

يا عدم

يا ألم

يا ندم

.....

ثمة في العتمة دوما طلقة عمياء تحوم

تبكي لأنها قد تقتل! تبكي لأنها لم تقتل!

أين لنا أن نضع القاتل في الحالين

3. لوحة الأسيرات:

من يستل العبرات من صوتي؟ من يجفف دموعي بحكاية و ألفة و أنا أصر على البقاء وحدي في عين الكارثة؟؟؟

من يمنحني وطنا لا يغض بالموتى و القتلة؟

متى يغادرنا الجنون لنغفو؟؟؟

متى يموت الموت لنحيا؟؟؟

أتلفت في الأبواب... لا أحد!

أتلفت في الضباب... لا أحد!

أتلفت في السراب... لا أحد!

أتلفت في الأضواء. الأفياء. الأصداء... لا أحد.. لا أحد!

أتلفت مرتدا دونما جواب

في خاطري المشدوه و المرتاب

فلم أجد في آخر المدى

سوى صدى بنجاب:

لا أحد

لا أحد

لا أحد

.....

يا بشر، يا بشر، يا بشر

ألا تسمعوني مرة لعلكم

تقتنصون عبرة من هذه العبر

هذا أنا أمامكم

أصابع قد بترت بطعنة ما تركت أي أثر

وشاهدي بينكم يراوغ الحذر

ونظرتي تحدق عمقا و في مرآتكم

لا تجد ظلا ولا صور

أجول في أرجائكم قيثارة مقطوعة الوتر

سماؤكم تلبدت بغيمكم

وأرهصت برقا، ولا مطر

سأعزف مرثاتكم

بالصمت و الإيماء و زجرة النظر

أضحككم من شأنكم

إذ كلكم يحتفل بجرحه، وذله ند له

تقارعا الصبر على موائد القدر

كلكم يخادع كلكم

إهزؤة تسخر من إهزؤة

مصفر أيكم إن غاب من بينكم دهرا

مصفر أيكم إن غاب من بينكم دهرا

مصغر لو أنه بينكم دهر حضر

يا دافنين الثأر بالعار

ومرضعين العار بالعار

تيجانكم مزابل

رباتكم مهازل

أحلامكم دمامل

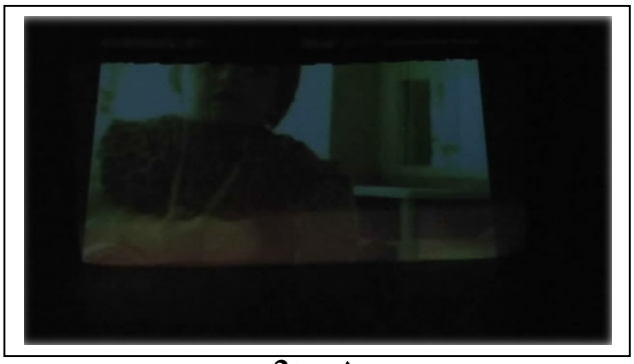
تورمت حتى غدت

ليلا بلا نجم و لا قمر!

ملحق الصور

ندى المطر

الصورة1



الصورة2

الصورة3

الصورة4

الصورة5

الصورة6

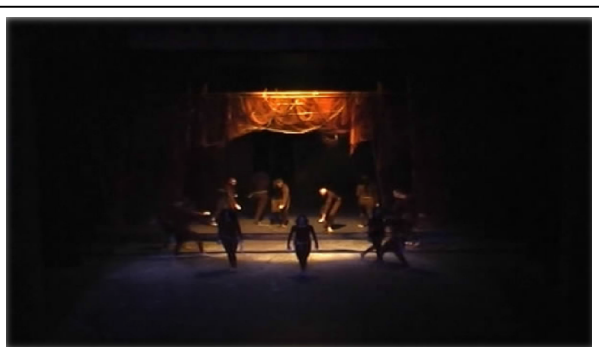
الصورة7

الصورة8

الصورة 9

الصورة 10

الصورة 11



الصورة 12

الصورة 13

الصورة 14

الصورة 15

الصورة 16

الصورة 17

الصورة 18

الصورة 19

الصورة 20

الصورة 21

الصورة 22

الصورة 23

الصورة 24

الصورة 25

الصورة 26

الصورة 27

الصورة 28

الصورة 29

الصورة 30

الصورة 31

الصورة 32

الصورة 33

الصورة 34

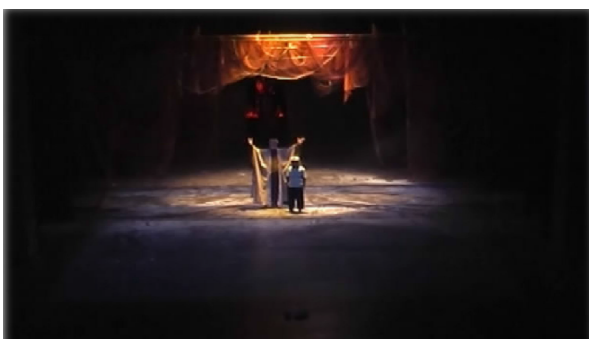
الصورة 35

الصورة 36

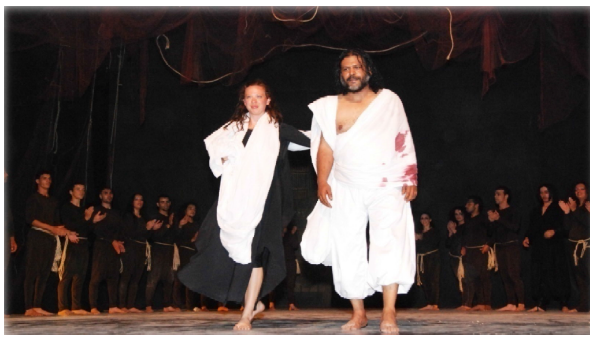
الصورة 37

الصورة 38

الصورة 39

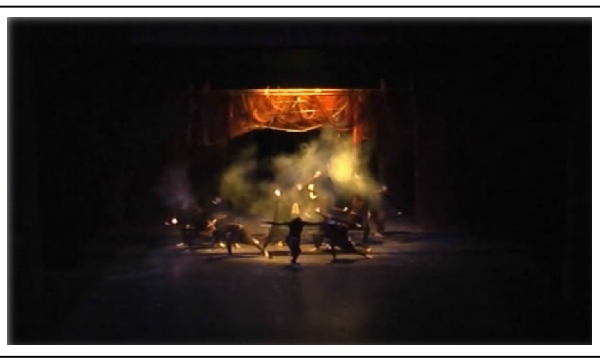


الصورة 40



الصورة 41

الصورة 42



الصورة 43

الصورة 44

الصورة 45

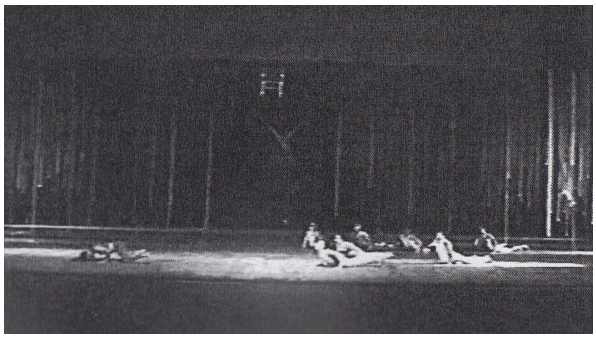
الصورة 46

الصورة 47

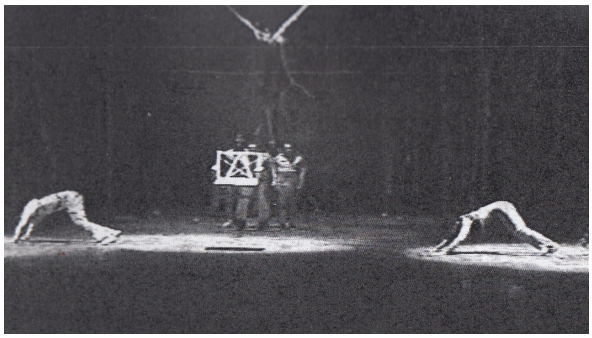
الصورة 48

تحت فوق – فوق تحت

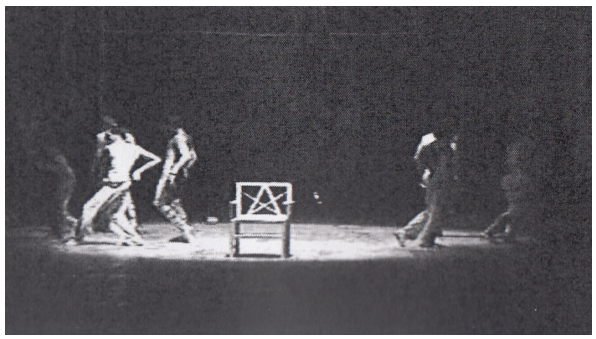
الصورة 1



الصورة 2



الصورة 3



الصورة 4

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن كريم برواية ورش

أولا– المعاجم والقواميس والموسوعات:

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985.
2. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الجزء الأول والثاني، دار الشروق الدولية، القاهرة، 2004.
3. أحمد شفيق الخطيب، معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية، مكتبة لبنان، بيروت، 1991، 1982.
4. ألحفني عبد المنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط3، 2000.
5. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، بيروت–باريس، منشورات عويدات،ط2، 2001.
6. باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ف. خطّار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، 2015.
7. بيتر كونزمان، فرانز–بيتر بوركارد، فرانز فيدمان، أطلس DTV الفلسفة، تر: جورج كتورة، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
8. التهانوي علي، كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 1996.
9. التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية – ثبت المصطلح عربي فرنسي إنجليزي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، د ط، د س.
10. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2 ،1984.
11. الحفني عبد المنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط3 ،2000.
12. حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2015 .
13. حنان قصاب، د. ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون ، ط 1، 1997.

14. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1986.

15. عبد الرحمن بدوي- موسوعة 410 الفلسفة- الجزء الأول- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1984.

16. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق : الدكتور عبد الصبور شاهين وآخرين، مجلد 38، الناشر المجرب الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ط1، 2001.

17. سعيد جلال الدين، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس، ط1، 2004.

18. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

19. شابيرو ماكس ورودا هندريكس، معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق، ط3، 2008.

20. شعبان عبد العاطي عطية، أحمد حامد حسين، جمال مراد حلمي، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، المجلد، ط5، 2011.

21. صليبا جميل، المعجم الفلسفي، الجزء 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، بيروت، 1982.

22. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، د ت.2001.

23. فيصل الأحمر، معجم السيمائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

24. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة إبراهيم حمادة قاموس منهجي لدراسة الفنون في الوطن العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2006.

25. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحاَت المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط2 ، 2006.

26. مجدي وهبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984.

27. محمد بن علي الجرجاني عبد القاهر، كتاب التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتب العلمية، 1983.

28. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة ط1، 1998.

29. المعجم الوجيز، إعداد مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مادة " رأى"، طبعة وزارة التربية والتعليم المصرية، 1994.

30. المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، الطبعة التاسعة والعشرون، 2008.

31. ابن منظور، لسان العرب، مجلد 10، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت لبنان، ط4، 2001.

32. منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1992.

33. يودين روزنتال، الموسوعة الفلسفية، ط2، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

34. يوسف،خياط، معجم المصطلحات الفنية والعلمية، دار لسان العرب، بيروت، ب ط، ب ت.

ثانيا– الكتب باللغة العربية :

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1981.

2. إبراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، دط، 1966.

3. إبراهيم زكرياء، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة ،القاهرة، 1997.

4. أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، دراسة في إشكالية المفهوم، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المجلد ط 1، 2009.

5. أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس و المناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1989.

6. أحمد ظريف، فلسفة التجاذب في الفن المسرحي. مطبعة الجودة. ومطبعة الراحة. الرباط، ط1، 2007.

7. أدونيس، الثابت والمتحول، ج 4، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط7، 1994.

8. أردش سعد، المخرج في المسرح المعاصر. المجلس الأعلى للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، يوليو 1998.

9. أرسطو طاليس، فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي بيروت، دط، 1973.

10. ـــــــــــ، فن الشعر، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1983.

11. أشرف صالح، تاريخ وحضارة أوروبا العصور الوسطى.شركة الكتاب العربي. ط1، بيروت، 2008.

12. أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010.

13. الألوان (دورها – تصنيفها – مصادرها – رمزيتها – ودلالتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

14. أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2014.

15. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة للنشر ، القاهرة، د ط، 1998.

16. ـــــــــــــــ، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2013.

17. انطون معلوف، المدخل إلى المأساة (التراجيديا) والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982.

18. بدر شاكر السيّاب، أنشودة المطر، منشورات دار مكتبة الحياة، ج 2، بيروت، لبنان، ط1، 1969.

19. ـــــــــــــــ، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 2016 .

20. البسيوني محمود، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 1980.

21. البشتاوي يحيى قاسم بياتلي، منهجية الإخراج المسرحي، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2012 .

22. بلال البدور وآخرون، واقع المسرح العربي- مكامن الإخفاق ومواقع التعثر، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2011.

23. توفيق سعيد، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ، 1992.

24. جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة: د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، 2002.

25. جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها – منذ عصر الإغريق إلى العصر الحاضر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط 1، 2009.

26. جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط 1 ، 2011.

27. ـــــــــــــــ، سيميوطيقا الصورة المسرحية، سلسلة المعارف الأدبية، منشورات المعارف، ط1، 2013.

28. جميل ناصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، سلسلة دراسات 385، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1986 .

29. جميل نصيف التكريتي، قراءه وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية، بغداد للطباعة، د ط ، 1985.

30. حازم عبد المجيد إسماعيل، الإخراج وفن المسرح: الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في أوروبا، دار أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 2016.
31. ـــــــــــــــــــ، المقاربات الجمالية للاتجاهات الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي، دمشق : دار صفحات للدراسات و النشر، 2016.
32. حافظ صبري، التجريب والمسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
33. حسن المنيعي، الجسد في المسرح، مطبعة الطوبريس للطباعة والنشر، طنجة، ط2، 2010.
34. حسن عبود النخيلة، خطاب الصورة الدرامية، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.
35. حسن يوسفي، المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000م
36. ـــــــــــ، المسرح والحداثة، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، دط،2009 .
37. حسين محمد جمعة، الألوان من السيكولوجية إلى الديكور، دط،2006.
38. حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت، مكتبة المعارف، دط، 1988.
39. عبد الحميد شاكر، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005.
40. خالد أمين، المسرح و الوسائط، كتاب جماعي، سلسلة دراسات الفرجة 20، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب،ط1، 2012.
41. راجح أحمد عزت، أصول علم النفس ، مصر : دائرة المعارف المصرية د.ت.
42. راجحة خضر عباس النعيمي، الأعياد في حضارة بلاد وادي الرافدين.
43. راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1987 .
44. ربيع احمد شحاتة، تاريخ علم النفس ومصادره، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة ، 1986.
45. رحمن زيدان، التجريب في النقد والدراما، الدار البيضاء: منشورا ت الزمن، 2001.
46. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000،
47. رشيد بعلي حفناوي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
48. رضا صالح، ملامح و قضايا في الفن التشكيلي المعاصر، مطابع الهيئة المصرية العامة ، 2005 .
49. رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ط1، 1998.

50. رمضان بسطاويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت- أدورنو نموذجا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
51. الرويضي عمر، التواصل المسرحي، منشورات أبعاد، الرباط، ط1، 2017، المجلد 1.
52. الرويلي ميجان، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002.
53. رياض عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية، ط1، 1973.
54. زهير صاحب وآخرون، دراسات في الفن و الجمال، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2006.
55. سامي الحصناوي، سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2014
56. سائر بصمة جي، تاريخ علم الميكانيك مراحل تطور (الكينماتيك والديناميك والستاتيك)، دار الكتب العلمية، دط، 1971.
57. عبد الستار إبراهيم، الإبداع – قضاياه وتطبيقاته ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2002.
58. سعد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة، بيروت، 1983.
59. سعيد العفاسي، التفكير بالعين، دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر، ط1، 2017.
60. سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، 2012.
61. ـــــــــــ، سيمائيات الصورة الإشهارية، المغرب: افريقيا الشرق، 2006.
62. ـــــــــــ، مسالك المعنى، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2006،
63. سلام أبو الحسن، مصادر الثقافة المسرحية، مركز الإسكندرية للكتاب،دط،1999.
64. ـــــــــــــــ، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2004.
65. ـــــــــــــــ، الممثل ومباهج الفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط1، 2017.
66. سلام هاني أبو الحسن، جماليات الخراج بين المسرح والسينما، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2008.
67. سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإمائي، دار الرضوان للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2013.
68. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008.

69. ـــــــــــــــ، المفردات التشكيلية، دلالات و رموز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997
70. صالح سعد، ميتافيزيقا الحركة، دراسات في الدراما الحركية والرقص، مكتبة الشباب، العدد73، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1995.
71. طارق العذاري، حرفية الإخراج المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1 ، 2018
72. طلال معلا، بؤس المعرفة في نقد الفنون البصرية العربية، الهيئة العامة السورية للكتاب،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011
73. عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1990.
74. عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه و وظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
75. عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، المجلد 1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.
76. عدنان الرشيد، دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 1985
77. عريب محمد عيد، علم لغة الحركة بين النظرية والتطبيق، عمان : دار الثقافة للنشر و التوزيع، 2010، المجلد 1.
78. العزاوي إبراهيم باسم، دلالات ومتغيرات في المسرح، دار الحامد، عمان، الأردن، 2012، المجلد 1.
79. عزت قرني، أصول الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2016.
80. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ، 1998.
81. عصمت رياض، شيطان المسرح، دار طلاس، دمشق،دط، 1987
82. علاء مشذوب، الجسد الصورة – سرد، دمشق : دار صفحات، ، المجلد ط1، 2004.
83. ـــــــــــــــ، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، دمشق : دار صفحات، 2014.
84. علي الزبيدي، محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي، المأساة اليونانية، مطابع وزارة التربية والتعليم، ج1 بغداد، 1971.
85. علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن–رؤية جديدة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1985.
86. غسان مفاضلة، خزائن المرئي– مشهد نقدي في التشكيل العربي المعاصر، دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2017.
87. فاضل الجاف، فيزياء الجسد، مايرهولد، ومسرح الحركة والإيقاع، دار المدى للثقافة والفنون، دمشق.

88. عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث– الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2012.

89. فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1999.

90. فؤاد إسحاق الخوري، إيديولوجيا الجسد، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

91. فؤاد مخوخ، من نقد العقل إلى هيرمينوطيقا الرموز: بحث في فلسفة الثقافة عند كاسيرر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، لبنان ، ط1، 2018 .

92. قاسم سيزا أحمد، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، القاهرة، دار الياس العصرية، ط1، 1986.

93. قاسم محمد بياتلي، الإخراج وفن المسرح: الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في أوروبا، شركة دار الأكاديميون للنشر و التوزيع، ط1، 2017.

94. قيس عودة، قاسم كناني، أثر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2018

95. كامل محمد عويضة، مقدمة في علم الفن والجمال، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1996.

96. كرم يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة، دط،د ت.

97. عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

98. عبد الكريم خزعل الأسدي، البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، المجلد 1، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2017.

99. كريم رشيد ، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر الناشر– من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث، دار وكتبة عدنان، ط1، بغداد، 2013.

100. عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح، بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، سلسلة إصدارات أكاديمية الفنون في البصرة 1، دار الفنون والآداب، ط.1 ،لبنان، 2014 .

101. كلود عبيد، الفن التشكيلي– نقد الإبداع و إبداع النقد، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

102. كمال الدين عيد، جماليات الفنون، بغداد، دار الجاحظ للنشر ط2، 1980.

103. ـــــــــــــ، جماليات الفنون، بغداد، دار الجاحظ للنشر، 1980، د ط.

104. كمال الدين عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 1998
105. ـــــــــــــــ، نظرية الحركة في الدراما والباليه: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط1، 2007.
106. كمال بومنير، في معنى الجميل- كتابات فلسفية-استطيقية- من أفلاطون إلى لوك فيري، منشورات الاختلاف، دط، 2008.
107. ماهر عبد المحسن حسن، جادامر مفهوم الوعي الجمالي، ،دار التنوير، بيروت، 2009.
108. مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، النظرية والتطبيق، وزارة الثقافة مطبعة السفير، عمان، الأردن، ط1، 2009.
109. مجموعة من الباحثين، مسرح ما بعد الدراما – أربع مقاربات، المركز الدولي لدراسة الفرجة، طنجة، ط1، 2012 .
110. مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
111. عبد المجيد شاكير، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، الثقافة المسرحية 2، الهيئة العربية للمسرح، ط.1، الشارقة، 2013 .
112. عبد المحسن ماهر، جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا، القاهرة: وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2015.
113. محمد البسيوني، الفن الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1957.
114. محمد الشيكر، هيدغر وسؤال الحداثة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006 .
115. محمد حامد على، الإضاءة المسرحية، أكاديمية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، دط،1975 .
116. محمد عباس حنتوش عمران، جماليات تشكيل الجسد المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019 .
117. محمد عبد اللطيف مطلب، الفلسفة والفيزياء ، الجزء الأول والثاني، بغداد، دار الشؤون الثقافية الموسوعة الصغيرة 1963 ، 1985.
118. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة ط1، 1998.
119. محمود البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 1980 .
120. محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
121. محمد كريم الساعدي، المسرح والتلقي البصري، منشورات ضفاف، بيروت،لبنان، ط1،2013.

122. محمد شوقي الزّين، الترجمة الهيرمينوطيقا، الأسطيقا، دروس في طبيعة القول الفلسفي،منشورات مدارج، تلمسان، الجزائر.

123. مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للمثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح، القاهرة، 2002.

124. مشذوب علاء، السينوغرافيا في الدراما التلفزيونية، دار الأيام، عمان، الأردن، 2016.

125. مصطفى عادل، دلالة الشكل- دراسة في الأستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة د ط، 1993 .

126. ـــــــــــــ، فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2007.

127. مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، ط2 1999.

128. أبو منصور الأزهري، تهذيب اللغة، مجلد 1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.

129. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات عيون، ط2، الدار البيضاء، 1987.

130. ناصر هشام بدن، جماليات الخطاب الموسيقي وأثره النفسي في مسرح الطفل، دمشق، دار صفحات، 2016.

131. نجم عبد حيدر، علم الجمال – آفاقه و تطوره، دار الكتب للطباعة و النشر، بغداد، ط 2، 2001.

132. نجيب سرور، هموم الأدب والفن، دار المريخ للنشر، د ب، د ط، 1990.

133. نخبة من الباحثين العراقيين، حضارة العراق، دار الحرية للطباعة والنشر، الجزء الأول ، ط1، 1985.

134. نديم معلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000.

135. ـــــــــــــ، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للثقافة والنشر، ط 1، سورية، 2000.

136. هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف، بيروت 2010.

137. وادي علي شناوة، فلسفة الفن وعلم الجمال، دار صفحات للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011.

138. ولتر ستيس، معنى الجمال- نظرية في الأستطيقا، إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 2000.

139. عبد الوهاب شكري، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ،2007.

140. ـــــــــــــــ، القيم التشكيلية والدرامية للّون والضوء، مؤسسة حورس الدولية، د ط، 2007.
141. عبد الوهاب لطفي يحي، اليونان –مقدمة في التاريخ الحضاري، دار المعرفة الجامعية، دط، 1991
142. ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا. د ط، 2010 .
143. يحي البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، دار الأكاديميون للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
144. يوسف عقيل مهدي، الصورة أقنعة الحداثة- دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، دار دجلة، بغداد ، دط، 2010.
145. ـــــــــــــــ، الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة، بغداد، 2012.
146. ـــــــــــــــ، جماليات المسرح الجديد، الكندي للنشر، اربد، 1999.
147. ـــــــــــــــ، نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر، 1988.
148. ـــــــــــــــ، الذات الجمالية، المجلد 1، مكتبة عدنان، بغداد، 2012.
149. يونس لوليدي، النقد المسرحي العربي، تحولات الفرجة ، كتاب جماعي منشورات المركز الدولي للدراسات الفرجة، مطبعة الطوبريس ، ط1، 2013.

ثالثا- الكتب المترجمة

1. إ. نوكس، النظريات الجمالية، كانط- هيجل- شوبنهاور،تر: محمد شفيق شيا، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، 1985.
2. أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.
3. ـــــــــــــــ، فلسفة تاريخ الفن، تر: رمزي عبده جرجس ، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، ط1، 2008
ص سارة ميلز، الخطاب،عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016.
4. أريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر :يوسف عبد المسيح ثروة ، دار الشؤون للثقافة العامة، بغداد، 1975.
5. إليزابيت رايث، بريخت ما بعد الحداثة، تر: محسن مصيلحي، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2005.
6. إلين أستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، تر : سباعي السيد، أكاديمية فنون البصرة، بغداد،1996
7. إمانويل كانط، ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، منشورات الجمل ، بيروت، ط1، 2009.

8. إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم تر : غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط 1 .200.

9. إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر:غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت،2005.

10.

11. أن أبور رسفيلد، قراءة المسرح، تر: من التلمساني ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1982.

12. آن كوكولان، نظريات الفن، تر:د.محمد محمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013 .

13. أوفيد الشاعر، مسخ الكائنات–ميتامورفوس، تر: ثروت عكاشة، مراجعة مجدي وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 2011.

14. أونا شودهوري، المكان المسرحي– جغرافية الدراما الحديثة، تر: أمين حسين الرباط، أكاديمية الفنون– مركز اللغات والترجمة، القاهرة، د ط، 1997.

15. أي شنايدر، التحليل النفسي والفن، تر :يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزار الثقافة والاعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة 132.

16. أينز كريستوفر، المسرح الطليعي (من 1892 حتى 1992 م)، تر: سامح فكري، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، سنة نشر الكتاب الأصلي " لذدن/نيويورك، 1994.

17. بابلية دينس، ادوارد كوردن كريج، تر: جمال عبد المقصود، وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2005

18. باتريك بافيس، المسرح في مفترق طرق الثقافة، تر: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، د ط، 1993.

19. برادلي فرانسيس هربرت: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة ، ترجمة محمد توفيق الضوى،د ط منشأة دار المعارف–الإسكندرية، 2003 .

20. برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نطيف. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء. الطبعة الثانية سنة 2000.

21. بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب والمعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2006 .

22. بيتر بروك، النقطة المتحولة- أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر : فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد:154، أكتوبر 1991.

23. ـــــــــــ، نحو مسرح ضروري- المساحة الفارغة – النقطة المتحولة – الباب المفتوح : تر: فاروق عبد القادر، المركز القومي للترجمة :، القاهرة، 2011.

24. بيتر وأخرون، التفسير والتفكيك والايدولوجيا ودراسات أخرى، تر: نهاد صليحه وآخرون، سلسلة الألف كتاب الثاني، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، دط، دت.

25. بيرجر بيتر. نظرية المسوح الطليعي، تر: سحر فراج، مراجعة: نبيل راغب، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (12)، 1994.

26. بيير بورديو قواعد الفن، الثقافة البصرية والتعلم البصري، تر: فتحي إبراهيم، الهيئة المصرية العامية للكتاب، القاهرة، 2013.

27. بيير لوي دوشارتر، الكوميديا الإيطالية، تر : ممدوح عدوان، علي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ط1، 1991.

28. تزفيتان تودوروف، الرمزية والتأويل، تر: إسماعيل الكفري، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2017.

29. ـــــــــــ، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب ، ط2، 1990.

30. تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر، دريني خشبة، ج1، د ت.

31. ج. ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر : محمد جمّول، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، د ط، 1995.

32. ـــــــــــ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمّول، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ذط، 1995.

33. جادامر هانز جيورج، تجلي الجميل، تر: د. توفيق سعيد ، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة ، القاهرة، ط1، 1997.

34. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر : كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، د ط، 2000 .

35. ـــــــــــ، الصوت والظاهرة. مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، تر وتقديم: فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 2005.

36. جاكرانسيير،كراهية الديمقراطية، تر : أحمد حسان، دار التنوير، لبنان، ط1، 2012.

37. جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز ، المركز القومي للترجمة، طنجة، ط1، 2012.
38. جان دوفينيو، فضاءات العرض المسرحي، تر: حمادة إبراهيم، وزارة الثقافة، القاهرة، دط، 1998.
39. جان مارك فيري، فلسفة التواصل، تر: د. عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006 .
40. جانيت وولف ماري تريز عبد المسيح ، علم الجمالية وعلم اجتماع الفن، تر: خالد حسن، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، ط1، 2000.
41. جرّوس برس، مقدمات في فلسفة الفن، تر: رياض عوض، لبنان، ط 1، 1994.
42. جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: د. شاكر عبد الحميد،،مراجعة د. عناني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، دط، 2000 .
43. جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، تر: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2016.
44. جوردن، جون هايز، التمثيل والأداء المسرحي، تر:محمد سعيد أمين، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس العلى للآثار ، د ت.
45. جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة، تر: جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
46. جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988.
47. جون ماكوري، الوجودية، إمام عبد الفتاح إمام، تر: فؤاد زكريا، مطابع الوطن، 1982.
48. جونديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2011.
49. جيانيفاتيمو، نهاية الحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة ال ثقافة، دمشق، ط1، 1998.
50. جيروم ستولنيتز، النقد الفني، تر:فؤاد زكريا، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، 2007.
51. جيل دولوز، الصورة –الحركة أو فلسفة الصورة، تر:حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، دط ،1997.
52. جيلبرت هيلين وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونية، النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1988.

53. جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا، ترجمة: د. مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1991.

54. ـــــــــــ، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1994.

55. جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، تر: فاروق عبد القادر، هلا للنشر، ط1، 2000.

56. جيمس ميردود، الفضاء المسرحي، تر:محمد السيد،أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح (15)، القاهرة، 1999.

57. دافيد لوبروتون، انتروبولوجيا الجسد والحداثة ، تر: محمد عرب صاصيلا- إدريس المحمدي، ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1997 .

58. ـــــــــــ، سوسيولوجيا الجسد، تر: عياد أبلال- ادريس المحمدي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014.

59. دنيس هويسمان، علم الجمال– الأسطيقا، تر: أميرة حلمي مطر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د ط، 2015.

60. دولوز جيل، نيتشه، تر:أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،بيروت، 1998.

61. ديفيد بريتش، لغة الدراما- النظرية النقدية والتطبيق، تر:ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

62. روبرت بروستاين، المسرح الثوري، تر: عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د ط،د.

63. روبرت ل. هيلر، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت، مقتبس من: جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز- مجموعة مقالات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

64. روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن، تر: د. أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2001.

65. ريجيس لوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، 2000.

66. ريشار أندريه، النقد الجمالي، تر : هنري زغيب، منشورات عويدات بيروت، 1974 .

67. زاخوفا بوريس، فن الممثل والمخرج، محاضرات ومقالات ، تر: عيد الهادي الواوي ، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، مطابع الدستور التجارية،1996.

68. س.و داوسن، الدراما والدرامية، جعفر صادق الخليلي، تر: د عدنان غزوان إسماعيل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

69. سانيتانا، جورج. الإحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال. تر: محمد مصطفى بدوي، مراجعة زكي نجيب محمود، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت.

70. ستين لويد، فن الشرق الأدنى القديم، تر: محمود درويش، دار المأمون، بغداد، د ط، د ت، 1988.

71. سوزان لانجر، ، فلسفة الفن، تر: راضي الحكيم ، دار الثقافية العامة، بغداد، 1986.

72. غادمير، هانز جورج، الحقيقة والمنهج، تر. : حسن ناظم و. علي حاكم صالح، بيروت، ط 1، 2007.

73. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر، ط2، 1984.

74. غيورغي غاتشف، الوعي الفن، تر :نوفل بنو ، سلسلة عالم المعرفة العدد 146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ط1 1990.

75. فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، تر : د. نبيل جاد عزمي، الجمعية الأمريكية الدولية للثقافة البصرية، ط2، 2015.

76. فرديناند دو سوسور، محاضرات في اللسانيات العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة، ط1، لبنان، 1984.

77. قسطنطين ستانسلافسكي إعداد الممثل، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1997.

78. كروتشاني، فابريتزيو، فضاء المسرح، تر: د، أماني فوزي ، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،1999.

79. كروتشه، بنديتو. علم الجمال. تر: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، 1963.

80. الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، أسس الإخراج المسرحي، تر:سعدية غنيم، مراجعة محمد فتحي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

81. الكسي بوبوف، التكامل في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر وآخرون، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976.

82. كوستانتين ستانسلافسكي، حياتي في الفن، تر: نديم معلا، وزارة الثقافة –منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.

83. كونسل، كولين، علامات الأداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين، ترجمة: أمين حسين الرباط، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار)، د.ت.

84. لالو شارل، مبادئ علم الجمال، تر:مصطفى ماهر، مراجعة يوسف مراد، دار إحياء التراث العربي، 1959.

85. ما بعد الحداثة – فلسفتها – نصوص مختارة، إعداد **تر**جمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007.

86. مارتن اسلن، مسرح آرتو– النظرية والتطبيق، تر: سعيد الحكيم، مجلة الأقلام، بغداد، العدد الثامن، السنة الثالثة والعشرون، اغطس 1988.

87. مارتن هايدجر، أثر العمل الفني، تر:د.أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003.

88. مارتن أسلن، تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1978.

89. مارتن جون وجروفر، أنجو، نظم الإعلام المقارنة، تر: علي درويش، مراجعة محمد رضوان، ط1، القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع، 1991.

90. مارك جمينيز، ما الجمالية، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009 .

91. ـــــــــ، الجمالية المعاصرة، تر: د. كمال بو منير، منشورات ضفاف، بيروت، 2012.

92. ماسون بيم، مسرح الشارع والساحات المفتوحة، تر:حسين البدري، مراجعة، محمد عناني، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار،1997.

93. ماهر عبد المحسن حسن، جادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقا الفلسفية، دار التنوير، بيروت، ط1، 2009.

94. مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ، ترجمة وتقديم:د.أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

95. مرزانو ميشيلا، فلسفة الجسد، تر: نبيل أبو صعب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011.

96. موريس مارلو–بونتي، المرئي واللامرئي، ترجمة وتقديم د.عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008 .

97. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي: تر: محمد برادة ، دار الأمان الرباط ط2 ،1987 .

98. ميشيل برنار، الجسد ، ترجمة إبراهيم خوري، دمشق، وزارة الثقافة، 1983.

99. ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، تر،حسين جواد قبيسي، مراجعة فواز حزيمي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2011 .

100. ناثان نوبلر، حوار الرؤية—مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، ط1، 1987.

101. نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة: د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، 1999.

102. نيلمز هينن، الإخراج المسرحي، تر:أمين سلامة،مكتبة الأنجلو مصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، د ت.

103. هانز جيورج، غادامر، تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

104. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بن حو، بيروت : كلمة للنشر و التوزيع، 2016.

105. هنري برغسون، الطاقة الرّوحية، تر: د.سامي الدروبي،دمشق، ط2، 1964.

106. هوايتنغ فرانك، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر:كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة للنشر، القاهرة ، 1970.

107. وولتر ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، تر: مجاهد عبد المنعم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1984.

108. وولتر سوريل، الأوجه العديدة للرقص، تر: عنايات عزمي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1974.

109. ي.م رابوبورت، الممثل وعمله، تر: عادل كوركيس، نوافذ للدراسات والنشر، ،بيروت، ط2، 2010 .

110. اليوت ألسكندر، آفاق القن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط 3، بيروت، 1982.

111. يوجينيو باربا، زورق من الورق، تر:قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006.

112. يودين روزنتال، الموسوعة الفلسفية،ط2، تر:سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – 1980.

رابعا– المذكرات والرسائل الجامعية

1. بوشيبة عبد السلام، جمالية الجسد في روايات واسيني الأعرج، إشراف: شريفي عبد الواحد، رسالة ماجيستير، جامعة وهران السانيا، 2004-2005.

2. صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف : د/عبد الله حمّادي ، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012-2013.

3. عوضه حمدان الزهراني، ثقافة الصورة التشكيلية المعاصرة، أبعاد فلسفية وقيم مدركة، بحث مقدم كمتطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، من إشراف حمزة عبد الرحمن باجوده، جامعة أم القرى، 1429.

4. عبد القادر إيكوساني، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري – تجربة طلعت سماوي نموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، من إشراف الدكتور عيسى راس الما، وهران ، السانيا، السنة الجامعية 2010 -2011 .

5. عبد الكريم عبود، الحركة و دلالاتها الفكرية و الجمالية في العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1990-1991.

6. لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي ، قراءة في الأساليب و المناهج ، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، من إشراف الدكتور وهران سنة الجامعية مليانى محمد جامعة السانيا 2010 -2011.

7. مصطفى السالم، التركي، الإلقاء في مسرح الطفل – نظام مقترح، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، 1996.

خامسا – المجلات

1. إبراهيم الخطيب، تاريخ الإخراج المسرحي، مجلة الثقافة، العدد 1، ، دمشق، 1يناير، 1975

2. أحمد علي الهمذاني، الأبعاد الفنية و الموضوعية في مسرح تشيخوف، مجلة الآداب الأجنبية، العدد، 50، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ، شتاء 1987.

3. أحمد محمد عبد الأمير، التصميم الحركي في التمثيل الصامت، مجلة نابو، العدد 173، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.

4. أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، الكويت، م 25 العدد 3 ، 2007.

5. أشرف منصور، صنمية الصورة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (12)، سنة 2002 .

6. إليزا فيتافين، مقدمة لدراسة مسرحيات تشيخوف، عن فؤاد عبد المطلب، مجلة الآداب العالمية، العدد 147 خريف 2011 مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق .

7. آمنة الربيع، المخْتبَر المسرَحي –نحو رؤية متطورة للفن وللفعل، مجلة نزوى، مجلة فصلية، العدد 72، يناير 2012.

8. باتريس بافيس، الفضاء في المسرح، محمد سيف، مجلة الأقلام ، السنة 25، العدد 2 ، بغداد، 1990.

9. بركات محمد مراد، الجمال والفن رؤية فلسفية، مجلة العالم العربي، العدد 503،الكويت، 2014، أكتوبر 2000.

10. بشرى سعيدي، ،مسارح الجسد والتحليل النفسي، مجلة جيل العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العام الثاني، العدد 9، يوليو 1980.

11. جنان محمد أحمد، الكفاءة التواصلية في فن تشكيل ما بعد الحداثة، كلية الفنون الجميلة، العدد 69، بغداد، 2014 .

12. جواد عبد الستار، مهمات المسرح العربي، مجلة الأقلام، العدد 8 دار الجاحظ، بغداد، 1979.

13. حازم عبد المجيد وسها طه سالم، المرجعيات الإخراجية لمسرح الصورة، أحزان مهرج السيرك أنموذجا، مجلة فنون البصرة، مجلة فنية ثقافية محكمة، العدد الثامن، السنة السابعة، 2011.

14. حسن حنفي، عالم الأشياء أم عالم الصور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصية، العدد62،

15. حسن طارق، صنع وتوظيف العلامات في المسرح، مجلة البيان، الكويت، العدد 332، مارس 1998.

16. حسون ضياء شمسي، العرض في المسرح البولوني المعاصر، مجلة جامعة بابل- العلوم التربوية. المجلد4، العدد2، 1987.

17. حسين التكمه جي، تشريح الصورة في الخطاب المرئي، مجلة الأكاديمي، العدد 59، جامعة بغداد، 2011.

18. حسين صفاء الدين، وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مجلة الأكاديمي، العدد26، مج7، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999.

19. حميد صابر علي وأ.م.د، سامي صلي حسين الأمارة، مسرح الصورة بين الدراما الطقسية والدراما الرمزية، مجلة لارك للفلسفة واللّسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد 27، 2017.

20. حنان قصاب حسن، مجلة الحياة المسرحية، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 16، 1992.

21. خيرة الشيباني، المخرج المسرحي ساحر يستحضر أرواح نص ميت، عن حوار مع . صلاح القصب، مجلة الحياة الثقافية، ، تونس، العدد 58، أغسطس 1990.

22. دينيس كالاندرا، جماليات التلقي والمسرح، مجلة فصول، العدد 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دمشق،1نوفمبر 1994.

23. رشيد بناني، نحو بناء منهجية لتحليل العرض المسرحي، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، المساحة العدد 3 خريف 1988.

24. رياض موسى سكران، الرؤية في مسرح الصورة صلاح القصب نموذجا، مجلة المسار، مجلة ثقافية فكرية تصدرها اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، العدد، 48 ، نوفمبر 2000 .

25. سامية أسعد، الدلالات المسرحية، مجلة عالم الفكر،المجلد العاشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 4، المجلد 1،يناير،فبراير، مارس، 1980.

26. صدام الجميلي، انفتاح النص البصري–دراسة في تداخل الفنون الجميلة، إصدارات مجلة الفيصل، دط،1993.

27. صلاح القصب، ما وراء الصورة، مجلة الأقلام، العدد 2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1مارس 1994.

28. ـــــــــــــــ، مسرح الصورة في مرآة مسرح الرؤى، مجلة الحياة المسرحية، العدد:76، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ، 2011 .

29. ـــــــــــــــ، مسرح الصورة، مجلة أسفار،العدد، 8، التجمع الثقافي العراقي،بغداد، 1 أبريل 1988.

30. صلاح سامي، الممثل جسد مفكر– التجريب على الجسد في الولايات المتحدة، مجلة المسرح المصرية العدد (141-142)، 2000.

31. عباس عبد الغني، الحركة في المسرح—دراسة تطبيقية، مجلة الحياة المسرحية، العدد:76، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 2011.

32. عدنان بن ذريل، جماليات كانط هيجل، مجلة المعرفة، العدد 193 - 194، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1مايو 1978 .

33. عبد العزيز بوشلالق، تجليات اللغة المسرحية على النّص والعرض– مجلة علوم اللغة العربية المجلد:7، العدد:7.

34. عزيز حداد، جماليات المسرحية والحركة التعبيرية، مجلة الأقلام، العدد 9، وزارة الإعلام، بغداد، أكتوبر 1972.

35. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 248، الكويت، 1999

36. علي زيعور ، نحو نظرية عربية في الجسد والإنسان، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 50 مارس، أفريل: مركز الإنماء العربي، بيروت، 1988.

37. عياد زفيره، البلاغة البصرية والعملية التواصلية في الفن المسرحي-دراسة على نماذج مسرحية جزائرية ، مجلة جماليات، العدد1 شتاء 2014 ، مجلة تصدر عن مخبر الجماليات – جامعة عبد الحميد ابن باديس ، مستغانم، الجزائر.

38. فاضل سوداني، الجسد والحضور الميتافيزيقي للشعر البصري، مجلة نقد، العدد الأول، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، العدد الثاني، يناير 2007.

39. ـــــــــــــ، الرؤيا ومعمارية الإخراج المسرحي، مجلة طنجة الأدبية، العدد 28، أغسطس 2010.

40. فرحان عمران موسى، الرؤية الإخراجية للنص المسرحي في مفهوم مسرح الصورة، العدد 85، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، بغداد،, 452-433، 2014 .

41. قلعه جي، عبد الفتاح، المسرح واتجاهات ما بعد التجريب، صفحة جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 958، دمشق : مايو 2005.

42. كرومي عوني، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد40: مطابع وزارة الثقافة، دمشق 1999

43. عبد الكريم عبود كريم المالكي، خصوصية الأداء عند ممثلي فرقة المسرح الحي الأمريكية، مجلة الأكاديمي، العدد 49، جامعة بغداد، بغداد، 2008.

44. كمال عيد، بين الإخراج والموسيقى، مجلة الأقلام ، السنة 25، العدد 2 ، بغداد ، 1990.

45. لخضر منصوري، عبد القادر علولة ومسرح الحلقة، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد:77، خريف 2011.

46. مازن معروف، طبعة ثالثة من كتاب "سيكولوجية الجماهير" غوستاف لوبون يقرأ العلاقة بين النظام السوري والجمهور الفلسطيني، مجلة أسفار، مؤسسة القدس العربي للنشر والإعلان، لندن، العدد68، 26/25 جوان 2011 .

47. مجاهد علد المنعم، جماليات هيدغر، مجلة المعرفة ، العدد 193-194، و20011 وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1مايو 1978 .

48. محمد العبد، الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 262، 2003.

49. محمد سيف، أنطونين آرتو وتثوير المسرح، مجلة نزوى، مجلة فصلية تصدر عن مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان ، العدد 93، يناير 2018، ، مسقط، سلطنة عُمان.

50. محمد عبد الرحمن، الميزانسين–التشكيل الحركي لخشبة المسرح، مجلة آفاق عربية، السنة الثالثة عشرة، كانون الأول، 1988.

51. محمد عزام، اتجاهات المسرح التجريبي، مجلة البيان، الكويت، رابطة الأدباء، العدد، 369 أبريل، 2001.

52. ناجي سافرة، ثنائية العلامة في الخطاب المسرحي، مجلةلارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة واسط، المجلد 2 ، العدد 30، 2018.

53. نديم معلا، الجسد والمسرح، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 4، المجلد 57، أبريل يونيو، 2009.

54. هناء عبد الفتاح غبن، مسرح كانتور التشكيلي، مجلة القاهرة، العدد 60، 1986.

55. وسيلة بشير، لغة الجسد تحت ندى المطر، جريدة الخبر الأسبوعية، العدد 530، 22 إلى 28 أفريل 2009.

56. وظفاء حمادي، الرقص في المسرح بين البوليفونية والكوريغرافيا، جريدة الفنون، جريدة فنية شهرية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 9، سبتمبر 2001.

57. ياسين نصير، بين المسرح والتشكيل، خشبة المسرح كتشكيلات لونية وبصرية، مجلة الكويت، العدد 268، 01-02-2006.

58. يوسف رشيد، حفريات في مصطلح مسرحي، التعرضن مقاربة في ابستمولوجيا التناص، مجلة الخشبة، العدد الأول، تصدر عن مركز روابط الفنون الأدائية، بغداد، 2013 .

59. يونس لوليدي، الفكر والجسد والروح في المسرح بين تلقي النص وتلقي العرض، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، العدد 387، 2002.

سادسا– الكتب باللغة الأجنبية:

1. Antonin Artaud, Œuvres ،Paris ،Gallimard ،2004
2. Arfara, Katia, Théâtralités contemporaines: Entre les arts plastiques et les arts de la scène, Peter Lang, Berne, 2011.
3. Artaud A., & Corti, V. (1974). Collected works [of] Antonin Artaud, Vol. 4, Vol.4, London, Calder and Boyars.
4. Artaud Antonin et Richards, Mary Caroline The Theater and Its Double translated by Mary Caroline Richards, (Fifth Printing.). New York, 1958,
5. ———————, The theater and its double, New York : Grove Press, 1958,
6. Barthes, Roland. L'obvie et l'obtus: essais critiques III, Paris: Seuil, 1982.

7. Boas George. Note pour l'histoire du goût, in: 2eme congrès international d'esthétique et de sciences de l'art, Tome I, Paris: librairie félixalcan،1937.
8. Deleuze Gilles, L'image-temps, Paris, Les Ed, de minuit, 1985
9. Denis, Huisman et Patrix Georges, L'esthétique industrielle, 1ere édition; presses universitaires de France, 1961.
10. De Witt Henry Parker, the principles of aesthetics, Nabu Press, Year: 2010.
11. Dufrenne Mikel, The phenomenology of aesthetic experience, Northwestern University Press, 1973.
12. Esslin, Martin, The Theatre of the Absurd. Vintage e-books, New York, 2001.
13. Etienne Fuzellier, Dictionnaire des œuvres et des thèmes du cinéma mondial, Hachette,1976.
14. Feldman V, Structures formelles de la laideur, In : Deuxième congrès international d'esthétique et de sciences de l'art, Tome I, Paris: librairie félixalcan, 1937.
15. G.W.F Hegel, Esthétique, Traduction s, Tankelivitch, Flamarion, Paris: 1979
16. Hall, Edward T, The Hidden Dimension, [Gloucester, MA]: Peter Smith Pub, 1992.
17. Jacques Derrida, La vérité en peinture, champs Flammarion, Paris, 1978.
18. Jacques Lecoq, The Moving Body, Bloomsbury Methuen Drama, 2011.
19. Jacques Rancière, Le maître ignorant, Librairie Arthème Fayard, Paris,1987.
20. ———————, Le spectateur émancipé, Paris: La Fabrique éd, 2008.
21. Kant Emmanuel. Critique de la faculté de juges, Traduction par A philo Nenko, Paris, librairie philosophique, 1965
22. Lalo Charles, Méthodes et objets de l'esthétique sociologique, In : Revue international de philosophie, 3eme année, n 7, 1949.
23. Laurila K. S, L'esthétique émotionalist, in : Deuxième congrès international d'esthétique et de sciences de l'art, Tome I, Paris: librairie félixalcan, 1937.
24. Lehmann Hans-Thies and Karen Jurs-Munby, Postdramatic Theatre, London: Routledge, 2009.
25. Morfee Adrian, Antonin Artaud's Writing Bodies, Clarendon Press, Oxford, First published, 2005.
26. Patrice Pavis, Patrice, Marvin A, Carlson, and Christine Shantz, Dictionary of the Theatre Terms, Concepts, and Analysis, Toronto: University of Toronto Press, 2008.
27. Pietro, Sur la valeur esthétique et ses conditions, In : deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art, paris: Tome I, librairie félixalcan, 1937.
28. Weidle Wladimir, Biologie et métaphysique de l'art. deuxième congrès international d'esthétique et de sciences de l'art, Tome II, paris: librairie félixalcan 1937.

سابعا– المواقع الإلكترونية :

1. سعاد خليل ، إدوارد غوردن كريج ، الاتجاهات نحو الفن ، مجلة نون المصرية بتاريخ 31 ديسمبر 2012 بدون صفحة على الرابط الإلكتروني
www.noonptm.com//modulesphp?name=newsaluls=articls
2. محسن النصار، عين على المسرح العربي، مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق، الهيئة العربية للمسرح، بتاريخ 03 08, 2016 https://atitheatre.ae /
3. فاضل سوداني – دلالات الصورة في المسرح البصري (رؤيا تطبيقية) ،الحوار المتمدن، العدد 2017، بتاريخ 2018-09-29 https://ahewar.org، شوهد يوم 22-05-2018.
4. صلاح السروي – المثاقفة وسؤال الهوية ،الحوار المتمدن، العدد 2786، بتاريخ 1-10-2009 https://ahewar.org، شوهد يوم 20-05-2019 19:00.
5. مشعل موسى السينوغرافيا والمسرح الروماني الحوار المتمدن العدد 841 بتاريخ 22-05-2008 على الرابط الالكترونيwww.ahewar.org/debat/show.art.asp، شوهد يوم 22-05-2008 .
6. صفات سلامة: جيمس واطسون والتصريحات المثيرة ومسؤولية العلماء، صحيفة الشرق الأوسط، العدد 10564، بتاريخ 31 أكتوبر 2007، النسخة الالكترونية، الموقع الرسمي للجريدة
http://www.aawsat.com/default.asp ، شوهد يوم 03-08- 2016.
7. جواد الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، من الموقع الحوار المتمدن العدد 3302 على الساعة 19:44 على الرابط الإليكترونيwww.m.ahewar.org/sa3paid شوهد يوم 03-08- 2015.
8. جميل حمداوي ، إدوارد غوردن كريج ، رائد الإصلاح المسرحي، تاريخ النشر 03-08- 2009 على الرابط الإلكتروني http://pulpit.alwatanvoice.com شوهد يوم 03-08- 2015.
9. عبد الرحمن التميمي، الحركة على خشبة المسرح، موقع صباح الأنباري، د ت، على الساعة 19:44، على الرابط الإليكتروني http://www.sabahalanbari.com شوهد يوم 01-02- 2019.
10. جواد الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، من موقع الحوار المتمدن العدد 3302 بتاريخ 11/ 2011 www.ou.ahewar.org sa3paid.
11. شا،لي. المسرح البصري في الصين بين الحداثة التقنية والتقليد،
http://doniaalmasrah.info/ar/index.php/theaterworld/ شوهد يوم 22-06-2017.
12. جواد الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، من موقع الحوار المتمدن العدد 3302 بتاريخ 2011/11 www.ou.ahewar.org sa3paid.

13. حوار عبد الجبار العتابي مع الفنان طلعت سماوي ، من موقع إيلاف الإلكتروني، على الساعة 17:44 على الرابط الإليكتروني www.elaph.com/article/ شوهد يوم 27-07- 2019.

14. أفراح شوقي، عروض الرقص التعبيري تدين الصراع على السلطة على العراق، صحيفة الشرق الأوسط، العدد، 12214،بتاريخ 07 مايو 2012،النسخة الالكترونية، الموقع الرسمي للجريدة http://www.aawsat.com/default.asp شوهد يوم 29-07-2019 على الساعة 18:10.

15. بشرى الحضيكي : حوار مع طلعت السماوي، جريدة القدس العربي ،العدد، 5344 ، بتاريخ 03 أغسطس 2006، النسخة الالكترونية، الموقع الرسمي للجريدة http://www.alquds.co.uk شوهد يوم 29-07-2019 على الساعة 21:25.

16. نوال جاوت، الراسم بالجسد يداعب "ندى المطر"، جريدة المساء ،العدد، 792، بتاريخ 08 أبريل 2009، النسخة الالكترونية، الموقع الرسمي للجريدة http://www.el-massa.com/dz/index.php، شوهد يوم 02-05-2019 على الساعة 21:34.

17. جبار حسين صبري، التمظهر الدلالي لمسرحية(ندى المطر)، صحيفة التآخي، العدد: صفات سلامة : جيمس واطسون والتصريحات المثيرة ومسؤولية العلماء، صحيفة الشرق الأوسط ،العدد، 10564، بتاريخ 31 أكتوبر 2007، النسخة الالكترونية، الموقع الرسمي للجريدة ،

http://www.aawsat.com/default.asp، شوهد يوم 03-08- 2016.

18. محمد حسين حبيب، جماليات الألم الإنساني في مسرحية (ندى المطر)، العدد، 1820، بتاريخ 17يونيو2011، على الساعة 20:35، شوهد يوم 29-07-2019 على الرابط الالكتروني http://www.almonthaqaf.com.

19. صدام فهد الأسدي، الرمز في أنشودة المطر للشاعر بدر شاكر السياب، بتاريخ 23 /09/ 2015، على الساعة11:00، شوهد يوم 15-06-2019 على الرابط الالكتروني http://www.alnoor.se/article.

20. رياض عصمت، هل يتجه المسرح المعاصر إلى السينمائية؟، بتاريخ 02 أكتوبر 2017، العدد14188، على الساعة 11:00، شوهد يوم 10-06-2019 على الرابط الالكتروني https://aawsat.com/home/article/1039381.

21. عباس عبد الغني، جامعة الموصل في ورشة خطوة المستقبل الدولية في الجزائر ،مسرحيون مجلة فكرية ثقافية تعنى بالفنون المسرحية، تاريخ الزيارة الثلاثاء 01 ديسمبر2017 على الساعة10:05، com.masraheon./old.www مسرح الشمس (مينوشكين) http://www.almadapaper.net.

22. حسين علي هارف، مسرح توماشفسكي على الموقع theateras.blogpost.com/2016،شوهد في 2015/6/05، سا: 10:25.

23. زهدي محمد جز، الداخل الفرنسي...تظافر مدهش لفنون المسرح الحية، الصفحة الأولى.. masraheo.http://masrahcon.com,2004 شوهد يوم 10-06-2018.

24. خميس أحمد، العرض الفرنسي عالم من الصلصال المتأثر، الصفحة الأولى. masraheo.http://masrahcon.com,2004 شوهد يوم 10-06-20187.

25. جميل حمداوي، سيميوطيقا الذات بين النظرية والتطبيق كتاب منشور على شبكة ألوكه www.alukah.net.

الفهرس

الفهرس

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة ..... أ

المدخل: مهاد مفاهيمي

أولا: الجمال في الفلسفة القديمة 1

1- مفهوم الجمال..... 1

2- الفكر الجمالي اليوناني..... 3

2-1 الفكر الجمالي عند سقراط (470-399 ق م)..... 3

2-2 الفكر الجمالي عند أفلاطون (427-337 ق م)..... 4

2-3 الفكر الجمالي عند أرسطو (384-322 ق م)..... 5

2-4 الفكر الجمالي عند أفلوطين (205-270م)..... 5

ثانيا: الفكر الجمالي الحديث والمعاصر 7

1- الفلسفة الحديثة..... 7

1-1 المرحلة الانتقادية الكانطية..... 7

1-2 ديكارت والجمال (1596- 1650 م)..... 7

1-3 الجمالية عند ليبتز (1646-1716م)..... 7

1-4 ألكسندر بومجارتن **Alexander Baumgartner** (**1714-1762**).. 8

1-5 الجمالية عند إيمانويل كانط (1724-1804)..... 8

1-6 الجمالية عند هيجل (1770-1831)..... 9

1-7 الجمالية عند شوبنهاور (1788-1860)..... 11

1-8 الجمالية عند فريدريك نيتشه (1844-1900)..... 12

ثالثا: الجمالية المعاصرة 13

1- هنري برغسون (1859-1941)..... 14

2- الفينومينولوجيا..... 15

رابعا: علم الجمال والقيمة الجمالية 19
1- علم الجمال..... 19
2- القيمة..... 22
3-القيمة الجمالية **La Valeur Esthétique**..... 23
3-1 القيم الجمالية الأساسية..... 24
3-2 القيم الجمالية المصاحبة..... 39
خامسا: جماليات التشكيل الحركي..... 42
1- لغة..... 42
2- اصطلاحا..... 42
3- التشكيل الحركي..... 44
سادسا:لوحة العرض المسرحي 45

الفصل الأوّل: الحركة والتشكيل الحركي للجسد

أولا: الحركة وتطورها عبر العصور المسرحية 48
ثانيا:الحركة على المسرح 55
1- الحركة Le mouvement..... 55
1-1 لغة..... 55
1-2 اصطلاحا..... 55
1-3 أنواع الحركة..... 58
1-3-1-الحركة الاضطرارية..... 58
1-3-2-الحركة الانعكاسية..... 58
1-3-3-الحركة التقنية..... 59
2- أشكال الحركة وفق الدوافع..... 59
2-1 الحركة المستقيمة..... 61
2-2 الحركة الدائرية..... 62
2 -3 الحركة الموضعية..... 62
2-4 الحركات المنحنية..... 63

2 – 5 الحركات المتعرجة..... 63
3- أبعاد الحركة..... 64
3-1 الاتجاه..... 56
3–2 السرعة..... 64
3-3 الطاقة..... 65
3- 4 السيطرة..... 66
4- التركيب الحركي..... 67
5- جمالية الإيماءة والشغل المسرحي..... 68
ثالثا: جمالية الحركة التعبيرية 70
رابعا: التشكيل الحركي للجسد في المسرح الحديث 74
1- مسرح التشكيلات الجسدية 78
1-1 المسرح الحي..... 78
1-2 مسرح الخبز والدمى..... 79
1-3 مسرح الشارع والمسارح المفتوحة..... 79
1-4 مسرح الشّمس..... 82
2- مسرح التشكيلات البلاستيكية 86
2-1 مسرح القسوة والمسرح الفقير..... 86
2-2 مسرح الأودن..... 87
2-3 مسرح الأستوديو..... 92
3- مسرح التشكيلات الحركية للجسد 94
3-1 المسرح المفتوح..... 94
3-2 مسرح أستوديو البانتوميم..... 96
3-3 المسرح الشرطي..... 98
4- مسرح التشكيلات الأدائية للجسد 98
4-1 مسرح فرقة نوريا أسبرت..... 98
4-2 مسرح المقهورين..... 101

3-4 مسرح مؤسسة بيرد هوفمان..... 102
5- مسرح التشكيلات الصُورية 104
5-1 مسرح الصورة..... 104
5-2 المسرح الأسود..... 105
5-3 مسرح الصور..... 106
6- مسرح التشكيل المعرفي 108
6-1 المسرح المستقل..... 108

الفصل الثاني: التشكيل الحركي بين الإخراج والجماليات

أولا: نشوء الإخراج والتشكيل الحركي 114
1- فترة ما قبل التشكيل الحركي 114
2- نشوء التشكيل الحركي 119
ثانيا: التشكيل الحركي الميزانسين 128
ثالثا: جماليات التشكيل الحركي في المسرح الحديث..... 141
1- جمالية التشكيل الحركي لـ " ستانسلافسكي" 141
2- جمالية التشكيل الحركي لـ كروتوفسكي 143
3- جمالية التشكيل الحركي لـ أدولف آبيا 147
4- جماليات التشكيل الحركي لـ فاغنر 149
5- جمالية التشكيل الحركي لـ " كوردن كريك" 151
6- جمالية التشكيل الحركي لـ "كانتور" 156
7- جمالية التشكيل الحركي لـ "بيتر بروك" 158
8- جمالية التشكيل الحركي لـ أنتونان أرتو 160
9- جمالية تشكيل عناصر العرض لـ جاك ليكوك 164
رابعا: الرؤية الإخراجية 168
1- مفهوم الرؤية 168
1-1 لغة..... 168
1-2 اصطلاحا..... 168

2- الرؤية الإخراجية 169

الفصل الثالث: جمالية خطاب العرض والتلقي

أولا: خطاب الجسد 171
1- مفهوم خطاب الجسد 171
1-1 الخطاب 171
1-2 الجسد 171
2- الجسد الخطاب 173
3- الجسد الحركي 174
4- الجسد المادي " الديونيزوسي" 175
5- الجسد المفكّر 177
6- الجسد التمثال 178
7- الجسد المِمَثِّل 180
8- الجسد اللّغة 181
ثانيا: الجسد في المسرح 183
1- الجسد التعبيري 183
2- الجسد الكوريوغرافي 184
3- الجسد في جماليات مسرح "ما بعد الدراما" 188
3-1 توصيفٌ لمسرح ما بعد الدراما 189
ثالثا: الفضاء 190
1- جماليات التشكيل الحركي وإنشائية الفضاء 190
1-1 الخط..... 191
1-2 الكتلة في العمل الفني..... 192
1-3- الوحدة..... 194
1-4- التنوع..... 195
1-5- التوازن..... 196
2- جمالية الفضاء الميزانسيني 197

3- أنواع فضاءات العرض المسرحي 198
3-1 الفضاء الملحمي 198
3-2 فضاء المسرح الملحمي 203
3-3 فضاء مسرح الهواء الطلق 207
3-4 فضاء المسرح الإنشائي 212
رابعا:جمالية الصورة في العرض المسرح 216
1- الصورة في العرض المسرحي 216
1-1 مفهوم الصورة 216
1-2 مرجعيات الصورة في المسرح 219
1-2-1 المرجع الشعري 219
1-2-2 المرجع التشكيلي..... 221
1-3 أنساق الصورة..... 222
1-4 أنواع الصور في العرض المسرحي..... 224
1-4-1 الصورة الميزانسينية..... 224
1-4-2 الصورة الإيقاعية..... 224
1-4-3 الصورة الكوريوغرافية..... 225
1-4-4 الصورة الجسدية..... 226
1-4-5 الصورة الفضائية أو الركحية..... 227
1-4-6 الصورة التشكيلية..... 229
2- الصورة في العرض المسرحي الراقص..... 231
2-1 آليات إنشاء الصورة في عروض الرقص الدرامي 231
2-1-1 الخيال..... 231
2-1-2 الحركة..... 232
2-1-3 التشكيل..... 233
2-1-4 السينوغرافيا..... 233
2-1-5 الموسيقى والمؤثرات الصوتية..... 234

2-1-6 جمالية الإضاءة واللون Lighting and colors..... 234
2-1-7 جمالية الإضاءةواللون والأزياء والماكياج..... 235
2-1-8 جمالية الإضاءة والديكور..... 237
2-1-9 جمالية الإضاءة والإكسسوارات Accessories..... 238
خامسا: جمالية العرض والتلقي 239
1- جمالية العرض 239
1-1 مفهوم خطاب العرض 239
1-2 الخطاب البصري في العرض المسرحي 241
1-3 جمالية العلامات البصرية في العرض المسرحي 242
1-3-1 سيمولوجيا الحركة في العرض المسرحي..... 242
1-3-2 الحركة علامة..... 246
1-3-3 خصائص العلامة المسرحية..... 251
1-4 الخطاب السمعي..... 259
2- جمالية الإيقاع والتناغم 260
2-1 جمالية الإيقاع 260
2-2 جمالية الضربات الإيقاعية 260
2-3 جمالية التعددية الإيقاعية 261
2-4 جمالية المؤثرات الموسيقية والصوتية 263
3- جمالية تلقي العرض المسرحي 263

الفصل الرابع: دراسة تحليلية وتطبيقية

عينة 1: عرض ندى المطر 269
1- الإضاءة في عرض ندى المطر 299
2- الأزياء والماكياج في عرض ندى المطر 301
3- الإكسسوارات في عرض ندى المطر 302
عينة 2: مسرحية؛ تحت فوق – فوق تحت 308
الخاتمة 322

ثبت المصطلحات والأعلام

– أهم المصطلحات المسرحية الواردة في البحث (عربي فرنسي)..... 325
– أهم أسماء الأعلام الواردة في البحث (عربي فرنسي)..... 330

الملاحق

– ملحق اللوحات..... 335
– ملحق الصور..... 344
قائمة المصادر والمراجع 352
الفهرس 380

الملخص:

المسرح فن العرض، يجسّد النّص بتفاصيله إلى عناصر متحركة حيّة ومتفاعلة، مركّبة تزامنيا عبر مجموعة أنساق فنية وجمالية، وضمن شبكة علامية سمعية ومرئية، يقف في مقدمتها الممثل/الجسد باعتباره مركز الفضاء الركحي والباثّ العلامي في تمظهرات أدائه الصوتي والحركي، عبر مديات لفظية وغير لفظية، وأخرى حركية، ولكونه يشكل قناة أتصال رئيسة في خطاب العرض والحامل لشفراته وعلاماته ، فأصبح مركز التأثير في لوحات العرض المسرحي، لعلاقته بالعمق المرجعي لفلسفة الفن الجمالية ومنظومة اشتغال الصُّور المشهدية الرّاشحة عن حركة الجسد والمجاميع، وإنشائية الفضاء والتفضيء. فالتشكيل الحركي يحتل صدارة الاهتمامات في تبئير الرؤية التشكيلية لعروض المسرح الجديد وفي ظل منظومة علائقية تستخرج من الوسائطية عروضا فرجوية حديثة.

الكلمات المفتاحية : الجمالية –التشكيل–الحركي– لوحة – العرض المسرحي

Le résumé :

Le théâtre est l'art du spectacle. Il personnifie le texte dans ses détails en éléments mobiles qui sont en direct et interactifs, synchronisés à travers un ensemble de formats artistiques et esthétiques et au sein d'un réseau de médias audiovisuels. Tout d'abord, il constitue un canal de communication majeur dans le discours du spectacle et porteur de son code et de ses signes, devenant ainsi le centre de l'axe des panneaux d'affichage théâtral en raison de son lien avec la profondeur de référence de la philosophie de l'art esthétique et le système des œuvres scéniques. La mise en scène est à la pointe des intérêts pour conceptualiser la vision visuelle des performances du nouveau théâtre, à la lumière d'un système relationnel qui permet aux médias de fournir des présentations modernes et puissantes.

Mots-clés : esthétique - mouvement-composition - peinture - performance théâtrale.

Abstract:

Theater is the art of performance. It personifies the text in its details into live and interactive mobile elements, synchronized across a set of artistic and aesthetic formats and within an audio-visual media network. First it constitutes a major communication channel in the discourse of the show and the bearer of his code and signs, thus becoming the focus of the axis of theatrical display panels due to its connection to the reference depth of the aesthetic art philosophy and the system of scenic works. The staging theater is at the forefront of interests in conceptualizing the visual vision of the new theater's performances, in light of a relational system that permits the media to provide modern, powerful presentations.

Key words: aesthetic - movement-composition - painting - theater performance.