

التوظيف الجمالي لتقنيات السينما في العرض المسرحي الموندرامي العراقي

( عودة أشيلوس أنموذجا )

فرزدق قاسم كاظم

كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

[Farazdaq.qasim@yahoo.com](mailto:Farazdaq.qasim@yahoo.com)

الخلاصة

تخلق الفنون في تلاحقها أنموذجا فكريا وجماليا هدف تثبيت البعد الانساني في مجالات الحياة المختلفة عبر صور متعددة يفرزها الانسان اتجاه الآخر لاجل بناء الحياة بصيغ افضل، ولما كان الفن المسرحي احد تلك الصيغ التي تسع الى بث الجمال في مستوياته المختلفة الى المتلقين عبر رسالته البصرية والسمعية من خلال مايقدمه لهم من صور ترتبط بالبعد الموضوعي والذاتي لرؤيا الفنان/المخرج، ولجل تحقيق ذلك هو يسعى دائما الى توظيف العناصر التقنية ومنها السينما لصناعة محاور يمكن لها ان تجتذب حواس المتلقين وفكرهم باتجاه العرض المسرحي الموندرامي، مما يحقق تفاعلا ينتج عنه حضورا كاملا يسجل موقفا امام الواقع المعاش، وهكذا اراد البحث التوظيف الجمالي لتقنيات السينما في العرض الموندرامي العراقي ان يستقرئ مديات التوظيف الجمالي لتقنيات السينما في العرض الموندرامي العراقي، لذلك حدد الباحث مسارات البحث في اربعة فصول هي، الفصل الاول حيث شمل الاطار المنهجي الذي تضمن مشكلة البحث والحاجة اليه، والتي حدد الباحث فيها المشكلة، بالسؤال التالي، ما مدى الدور الذي تاخذه السينما في اثناء توظيفها في العرض الموندرامي العراقي، واحتوى الفصل الاول على أهمية البحث واهدافه وحدوده وتعريف ابرز المصطلحات، اما الفصل الثاني، فقد شمل لاطار النظري الذي تالف من مبحثين، الاول، جاء بعنوان مفهوم الجمال في الفلسفة الغربية، أما الثاني، فكان عنوانه، توظيف السينما وممكناتها التقنية في تشكيل صورة العرض المسرحي الموندرامي، وبعد ذلك استخرج الباحث أهم مااسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات لتكون معيارا علميا يستند عليه الباحث في تحليل عينة البحث، ومن بين هذه المعايير، ١. تتمتع صورة الاشياء بالجمال عندما تتسم بالانسجام والتناسب والوضوح والتناظر والترتيب والتناظم، وهذا ما ذكره فلاسفة العقل افلاطون وارسطو وهيغل ايضا في تفسير مفهوم الجمال. ٢. تمتلك الصورة السينمائية قدرة تعبيرية في خلق عملية تواصل مع المتلقين من خلال تشكيلها كعلامات لفظية وبصرية تستلزم تاويل من قبل المتلقين لفك شفرتها من خلال اليات التفكيك والتركيب العقلي. أما الفصل الثالث، فقد ضم إجراءات البحث، وهي، مجتمع البحث، ومنهجية البحث، وادوات البحث وطرق اختيار العينة وتحليلها حيث كانت العينة موندراما(عودة اشيلوس)، بينما الفصل الرابع، فقد ضم نتائج البحث ومنها، ١. حقق توظيف السينما قراءة فكرية وجمالية في العرض المسرحي الموندرامي وفقا لقراءة مستوى العلامات التي تأتي بها الصورة السينمائية في داخل فريق العمل والتي تشكل نسقا مع احداث العرض فوق الخشبة. ٢. أستطاع المخرج من خلال توظيف السينما ان يخلق تعويضا حسيا للآخر الغائب الذي يشكل مركزا يمكن للشخصية ان تتحرر من وحدانيته وعزلتها فوق الخشبة من خلال التعامل معها كحضور فسيولوجي وان لم تشترك بالحوار معها. وأحتوى الفصل على الاستنتاجات وقائمة المصادر والمراجع وخلاصة البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: تقنيات، سينما، مسرح.

### Abstract

The cross-pollination of arts creates an aesthetic and ideological model whose function is to establish the human side in all walks of life. This is done via different pictures evoked by man towards the other to build life via better forms. Because theater art was one of these forms that create beauty in all its different levels for the addressees via its visual and aural message. Achieving this can be done through its presenting of images associated with the subjective and objective perspective of the artist\ director. To achieve this it always tends to employ the technical elements among which is the cinema to create aspects that attract the addressees senses and thought to the monodrama tic theatrical show thus, an interaction will be achieved, resulting in total presence that represents the lived reality. Therefore, this study Aesthetic Employment of cinematic Techniques in the Iraqi Monodrama tic show, makes an induction of the scopes of the aesthetic employment of cinematic techniques of the Iraqi monodrama tic show, Thus, the researcher specifies four chapters; the first chapter includes the methodological framework which comprises research purposes and the problem, is exemplified by the following question; To what extent does cinema play a role in its employing of the Iraqi monodrama tic show? This chapter also tackles the significance of the research, aims, limitations, and defining the basic terms. The second chapter includes the theoretical framework which consists of two section; the first section is entitled, The concept of Beauty in the Western philosophy; whereas the title of the second is the Cinematic Employment and its Technical Capabilities in Forming the image of the Monodrama tic Theatrical show After that researcher focuses on the important points of the theoretical framework to be a scientific norm as a basis for the researcher in analyzing the research sample, Among these norms are the following;

1 . The picture of the things are beautiful when they are proportionate, harmonious, clear, symmetrical, orderly, and systematic, mentioned by philosophers of reason such as Plato, Aristotle and even Hegel in explaining the concept of beauty. 2 . The cinematic picture has an expressive ability in making communication with the interpretation by addressees to decode it via DE structuring and the mind structure The third chapter includes research procedures; research community, methodology, instruments, sample selection methods and analysis, The sample is the monodrama (Achilleos Bck), The fourth chapter includes the results among which are the following; 1 . cinema employment achieved an aesthetic and ideological reading in the monodrama tic theatrical show according to the reading of sign level which are brought by the cinematic image inside the cadre which constitutes a pattern with the actions of the show on the stage. 2 . The director, through cinematic employment, was able to create a sensual compensation for the absent other which is a center by which a character can escape its loneliness and isolation on the stage. This is achieved by treating the character as a physiological existence although it does not have a dialogue with This chapter also includes conclusions, references and the abstract in English.

**Keywords:** technical , cinema, theater .

١ . مشكلة البحث

تتحرك بؤر الفن باتجاهات متنوعة في سياقاتها التي تخلق خطوطا تتوازي تارة وتتداخل فيما بينها تارة أخرى هذا كله يأتي لخلق صورة جمالية وفكرية متكاملة في وحدتها التي تمنح الفنان فرصة خلق ركيزة ابداعه تبعا لفكره ورؤاه فكان التوظيف احد تلك الخطوط التي تفرض سلطتها على ساحة الفن بشكل عام والمسرحي بصورة خاصة حيث نلاحظ ان الفنان/المخرج يعمل بصورة دؤوبة لاجل ان يصنع نسقا يمكن له ان يتحرك باتجاه الآخر مما يؤسس سلسلة للتواصل بين الاثنين، ففي العرض المسرحي الموندرامي يمكن للمخرج ان يستعين بالفنون الأخرى ومنها السينما لكي يتمكن من التغلب على عدم تعدد الممثلين اللذين يتحاورون فيما بينهم لصياغة الاحداث وبناء الفعل دراميا في المسرحيات التقليدية، وهكذا يكون للممثل الواحد في الموندراما ان يهيئ بعدا حواريا افتراضيا حضورا/ لغائب/ مما يساعده في خلق جدليه معرفية مبنية على العلاقة ما بين فكر العرض الموندرامي وموضوعه وهدفه/صاحب الرسالة والمتلقين/مستلم الرسالة مما يسمح بانتاج اواصر ارتباط مع الواقع المعاش بصور تعبر عن الرفض او القبول به من حيث اشكالية تلك العلاقة التي تحمل معها اليات عملها لتقبل الآخر بها او عدم ذلك ان التقنيات الفنية المستخدمة في العرض السينمائي تعزز من ذلك الامر في اثناء العرض وبحسب طبيعة الرؤيا الاخراجية التي يعلنها المخرج امام المتلقين وان كانت في بعض صورها تحمل رموزا تحتاج الى قراءات معمقة لمدلولاتها التي تحمل معها صور ارتباطها بالواقع وان لم يكن بشكل مباشر الا انها لاتحيد عنه لان الهدف من الفن بشكل عام ومنه الفن المسرحي الموندرامي احداث تغيير سواء على صعيد المستوى الموضوعي ام على صعيد المستوى الذاتي، لذلك يبقى العرض المسرحي الموندرامي ضمن حلقة كشف الحقيقة والتصريح بها امام المتلقن وما الوسائل والتقنيات التي توظف في العرض المسرحي الموندرامي ومنها السينما تحمل ذات الهدف والرسالة ان صح ذلك التوظيف ومن هنا تبرز مشكلة البحث في السؤال التالي، ما مدى الدور الذي تاخذه السينما اثناء توظيفها في العرض الموندرامي العراقي، على المستويين الفكري والجمالي. اما الحاجة الى البحث فتكمن في عدم وجود دراسة متخصصة في هذا المجال مما دفع الباحث في بيان مكان هذا التوظيف للسينما في العرض المسرحي الموندرامي واستكناه ابعاد الفكرة والجمالية على وفق معادلة الاتصال والتواصل .

٢ . أهمية البحث والحاجة اليه : تكمن أهمية البحث في التالي،

أ . يكشف عبر دراسة جماليات توظيف السينما في العرض المسرحي الموندرامي عن مكان ذلك التوظيف .  
ب . نتائج البحث التي يتم التوصل اليها سوف تصبح مفتاح للدارسين والمسرحيين ولاسيما فيما يخص الموندراما عندما يتعاملون معها اخراج وتوظيف الوسائل البصرية الأخرى ومنها السينما في صناعة العرض المسرحي فكريا وجمالا .

٣. هدف البحث: يهدف البحث الى التعرف على، جماليات توظيف السينما في العرض المسرحي الموندرامي

٤ . حدود البحث : تكمن حدود البحث في التالي،

الحد الزمني : سنة ٢٠٠٤

الحد المكاني : مدينة بغداد – مسرح الرشيد

الحد الموضوعي : عرض مسرحية موندراما(عودة اشيلوس) .

٥ . تحديد المصطلحات :

الجماليات: Aesthetic

أ . في اللغة، ذكر مختار الصحاح "الجمال هو الحسن وقد جمل الرجل (بالضم) جمالا فهو جميل والمرأة جميلة و جملاء (بالفتح والمد)، (...)، قالت امرأة لابنتها: تجملني وتعفني اي كلي الشحم واشربي العفافة وهي مابقي في الضرع من لبن" (١) .

ب . في الاصطلاح، عرفته سوزان لانجر "الجمال (...)"، يتطلب ادراكا كلياً واضحاً للصورة المعطاة، هذه الصورة في حاجة الى ان نركبها قبل ان نتذوقها" (٢)

عرفه توما الاكويني "الجمال هو ذلك الشيء الذي لدى رؤيته يسر، وانه يسر لمحض كونه موضوعاً للتأمل، سواء عن طريق الحواس أو داخل الذهن ذاته " (٣)

مما تقدم فان الباحث يتبنى تعريف سوزان لانجر لاقترباه واتفاقه مع مسارات البحث وهدفه .

الفصل الثاني/ (الاطار النظري)

المبحث الاول.. مفهوم الجمال في الفلسفة الغربية

يتفق الباحثون على ان البحث الفلسفي الجمالي قاده فلاسفة الاغريقي، بدءاً من الطبيعيين اللذين صبوا جل اهتمامهم في تفسير جماليات الطبيعة على قانون العالم الموضوعي/عالم الحواس، إذ يرى طاليس (٦٢٤-٥٤٦ ق.م)، ان جمال صورة الكون تتجلى في قوة المادة وتأثيرها بالمحيط الذي توجد فيه، حيث حدد تلك المادة/ الماء، الذي يشغل المساحة الاكبر في الطبيعة، فهو المسؤول عن جماليات موجوداتها التي تتداخل وتتناسق وتتجانس فيها الخطوط والالوان معا لتعبر عن صورة الحياة لانه يصنعها اي الماء بوصفه العنصر الرئيس الداخل في تركيب اجسام جميع الكائنات، "الماء أصل الكون فهو الجوهر الأساس فمنه تولدت الأشياء ومنه انبثقت" (٤)، بينما رأى (ديموقريطس ٤٦٠ - ٣٧٠ ق.م) أن الوجود يتألف من مجموعة من الذرات/المادة، الصغيرة غير المتناهية العدد والتي في اثناء حركتها المتعالية السرعة تتشكل صورة جوهره المادي ومكوناته كضرورة لغاية غير مقدرة سابقا " أن خلق العالم لم يكن نتيجة لخطة" (٥) مسبقه، بمعنى ان حركة تلك الذرات يكون اعتباريا دون تخطيط ناجم عن ارادة تكفل ذلك/عقل ما، بل في اصطدامها العشوائي مع بعضها بعضاً نتيجة حركتها يتشكل حجم وشكل الموجودات كصورة جمالية تتبع نظامها الخاص بها والذي تكون نتيجته الاتساق والتناسق، لذلك فان الجمال هو " إنتظام أجزاء الاشياء المادية وتناسبها" (٦) وهكذا ظل الفكر الجمالي عند الطبيعيين يبحث عن القيم الجمالية خارج الذات الانسانية الحاكمة، وذلك بحسب اعتقادهم أن هنالك قوى تصنعها المادة نفسها تتحكم بصناعة وصياغة الاشكال الجمالية تتبع من قوى الطبيعة، بيد ان ذلك لم يدم كثيرا مع تحرك الخط الفلسفي الجمالي باتجاه الانسان بوصفه القادر الذي يستطيع بيان واصدار الاحكام الجمالية

١ . محمد بن بكر الرازي : مختار الصحاح، ط٥، القاهرة : (وزارة المعارف)، ١٩٣٩، ص ص ١١١-١١٢ .

٢ . راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط١، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٦، ص ٨٤ .

٣ . ر. ف. جونسن : الجمالية، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤ، بغداد: (دار الرشيد للنشر)، ١٩٨٢، ص ٢٧٢ .

١ . XXX : الفلاسفة الطبيعيون، في شبكة المعلومات الدولية، الموقع، (<https://ar.wikipedia.org>)، ٢٠١٦ .

٢ . علي سامي النشار وآخرون : ديموقريطس، فيلسوف الذرة، وآثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة، مصر: (مطبعة الاسكندرية)، ١٩٧٢، ص ٤٦ .

٣ . دينيس هويسمان : علم الجمال، ترجمة، أميرة حلمي مطر، القاهرة: (المركز القومي للترجمة)، ٢٠١٥، ص ٩ .

٤ . نجم حيدر : علم الجمال ، افافه وتطوره، ط٢، العراق: (جامعة بغداد)، ٢٠٠١، ص ١٠ .

على موجودات الطبيعة تلك، وهذا ما حققه السفسطائيون في فلسفتهم التي بدأت حوالي (٤٩٠ ق.م) عندما جعلوا من قراءة جماليات صورة الأشياء في الطبيعة مقترنة بالإنسان، فالإنسان هو "مقياس كل شيء"<sup>(٤)</sup> بمعنى أن ماهو جميل لدي ليس بالضرورة أن يصبح جميلا لديك والعكس صحيح، لذلك كان الحكم الجمالي عندهم نسبيا وليس مطلقا يعتمد الحس اساسا بتشكله شريطة ان يحقق اللذة الايجابية/ترتبط بالاحساس خارجيا، بعيدا عن اللذة السلبية التي يصاحبها الالم/ترتبط بالروح داخليا، مما يؤثر في النفس مباشرة وهذا ما رفضه السفسطائيون لان الاحساس بالجمال عندهم اني لحظوي يزول بزوال المؤثر، لذلك فان مثل هكذا احساس لايمكن ان يتمتع به فاقد البصر مثلا، وذلك لان صورة جمال الأشياء التي تصنعها الالوان والخطوط والكتل وهندستها ترتبط بالحواس وعملها، على الرغم من كل هذا ظل التعامل مع الجمال وصوره خارجيا بعيدا عن ملامسة الذات التي تلعب دورا هاما في استقرائه، الا ان ذلك لم يدم فقد حرك (سقراط ٤٦٩-٣٩٩ ق.م)، مركز البحث الجمالي باتجاه الذات الانسانية ليتعامل معها بوصفها مصدرا هاما من مصادر المعرفة الجمالية الداخلية والتي بإمكانها التعبير عن صور الجمال تاسيسا، حيث رأى سقراط ان العقل هو القوة الفعالة في اصدار الحكم الجمالي على فعال الانسان ليكن اكثر تحققا عن طريق الجدل الذي يمكن الانسان من الوصول للحقيقة التي تعني لديه الفضيلة والخير، وهو يرى في الشيء الجميل كل ما من شأنه أن يؤدي وظيفة نفع له، بمعنى " أن صدور الجمال عن منزع ذاتي (...)، اي انني اذا طلبت شيئا فأن هذا الشيء سيكون جميلا (...)", وهنا ربط سقراط بين القيمة الفلسفية/الجمالية، والقيمة النفعية<sup>(١)</sup> بهذا يكون " الخير شرطا من شروط الجمال، والفن جزءا من علم الاخلاق"<sup>(٢)</sup>،، بينما خالف (افلاطون)، المولود في (٤٢٧ ق.م)، رأي استاذة سقراط فقد رسم افلاطون صورة الجمال من خلال بوابة المثال المتعالي الذي يسمو على ادراكنا النفعي، لذلك كان الفن بالنسبة له عبارة عن فكرة سامية متعالية تقع خارج خارطة ادراكنا، بيد ان الوصول لذلك القدر المعرفي لا بد من جدلية يكون احد طرفيها المثال والطرف الاخر الفنان اللذان يتساما للوصول الى الفكرة المتعالية والتي حددها افلاطون في الفن جمالياته التي تنشئها الاشكال الهندسية وعناصرها المؤلفة لها تجريديا كالخطوط والدوائر والمستطحات والاحجام، وهنا هو يرفض فن المحاكاة لصور الواقع/تصوير فوتوغرافي، التي يسلكها الفنان حينما يشكل منجزه الفني، بسبب عدم سلوكه للمسار المباشر لنقل صورة عالم المثل الفوقي بعيدا عن محاكاة الانعكاس المرئي لصور اشكاله في الطبيعة، وبهذا يعتبر افلاطون الفنان غير صادق التعبير في عملية النقل لذلك يجب ان يقبع خارج حدود جمهوريته المثالية " إن الفن محاكاة للأشياء والموضوعات المدركة بالحواس، وهذه ليست سوى نسخ تحاكي اصولها في عالم المثل العقلية، عالم الوجود الحق"<sup>(٣)</sup>، لذلك عد الفن اكثر نقصا بصفه عامة لان الأشياء التي يحاكيها بالاصل هي غير مكتملة ناقصة، لكن افلاطون لم يترك خصائص الشيء الجميل أو الجمال بعيدا عن التقنيين الذي يرسم صورة جماليات الاشكال في الفنون او الطبيعة على حد سواء، فهو يرى "الجميل في المنسجم والمتناظر"<sup>(٤)</sup>، بينما (أرسطو ٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، قد رسم صورة جماليات الأشياء في الطبيعة والوجود انطلاقا من عالم الحس المادي الذي ينبعث منه كل شيء، فالفن بطبيعته ماهو الا صورة تكتسب مادتها من بيئة المحسوسات بكل تفاصيلها على وفق مبدأ المحاكاة والتقليد،

١ . عقيل مهدي : السؤال الجمالي، بغداد: (جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين)، ٢٠٠٧، ص ١٠ .

٢ . ابو الحسن سلام : مسرح الطفل، مصر: (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر)، ٢٠٠٤، ص ٩٢ .

٣ . نايف بلوز : علم الجمال، سوريا: (منشورات جامعة دمشق)، ٢٠١١، ص ١١ .

٤ . نايف بلوز : المصدر السابق، ص ١٠ .

٥ . نجم حيدر : مصدر سابق، ص ١٨ .

ومن هنا يكون الجميل في الطبيعة والفن على حد سواء خاضعا لقانون "الترتيب والتناسب والوضوح"<sup>(١)</sup> الذي يستدعي حضورا كاملا للوحدة في الاجزاء وتتأسقها بصوره لا تبرر الشذوذ في طبيعة تكوين الشكل الفني جماليا، ومع تقدم الزمن قدم (عمانوئيل كانت ١٧٢٤-١٨٠٤) فكرا اخر رسم مدياته على خارطة البحث الجمالي حيث رأى ان المعرفة الانسانية تنبثق عن طريقين هما العقل والتجربة، ولا يمكن الفصل بينهما، وبهذا الفهم يكون قد خالف من سبقوه من الفلاسفة "ان استخدام العقل وحده دون التجربة لا يقود إلى المعرفة بل يقود إلى الأوهام. أما استخدام التجربة فلا يقود إلى معرفة دقيقة ولا تعترف بوجود مسبب أول الذي يعترف به العقل المجرد"<sup>(٢)</sup> مما يمنح التفسير الجمالي للأشياء حركة ذات دلالات آتية من عمق اللحظات التي يكون فيها المتلقي امام المنجز الفني للحكم عليه حيث رأى كانت، في ذلك الحكم "ليس حكما منطقيا معرفيا بل حكم حدس مرتبط بالذات"<sup>(٣)</sup>، بمعنى ان المتلقي ينسج علاقة مابين "التصور بالذات عبر المخيلة وعاطفة السرور والرضى او عدمها" المصدر نفسه والصفحة نفسها، أن هذا الشرط الجمالي الذي من خلاله يتباعد المتلقي عن المنفعة الضيقة وينطلق عبر الشمولية موعلة القدم، وعند هذا يصبح الجمال عند كانت قائما " بذاته ولذاته، بعيدا عن المنفعة والضرورة ويقع خارج حدود الحاجة"<sup>(٤)</sup>، الانسانية التي تجنب نحو الغرض النفعي الذي تحتاجه لذاتها من الجمال الذي تراه وهذا ما لم يستسيغه كانت بموضوعة الشيء الجميل. بينما (هيغل ١٧٧٠- ١٨٣١م)، الذي اوجد صيغاً جديدة في تشكيل الفعل الجمالي منطلقا من فهم اخر ركز بؤرة منهجه حول الروح المطلق وصور تجلياته التي تحقق جماليات الاشياء، ففي الفن يمكن رصد ذلك التجلي وصورته عن طريق الفكر بسبب احتوائه للصورة هذه، بيد أن هيغل يرسم ثلاث صور فنية يمكن ان يتجسد فيها الروح المطلق/الفكرة في المحسوس، كون ان " لكل عمل من الفن جانبين، مضمونه الروحي وتجسده الصوري، يسود التجسيد المادي في الفن الرمزي، بينما يسود المضمون الروحي في الفن الرومانسي، ويكون هناك توازن تام بين التجسيد المادي والمضمون الروحي في الفن الكلاسيكي"<sup>(٥)</sup> لذلك فان الروح المطلق/الفكر يخوض جدلا مع المادة لبناء موضوعة عبر نافذة الفنان التي يسعى من خلالها لرسم الصورة الجمالية لمنجزه الفني الذي يعتمد فيه على اسس "التناظم والتناظر"<sup>(٦)</sup>، للشكل المتوحد مع الفكر، وبهذا تصبح صورة جماليات الفن اكبر عمقا من صورة جماليات الطبيعة بسبب قصدية الفن مما يتيح الى خلق موضوعات غير متناهية ضمن سياقاته بينما صور الطبيعة ثابتة في موضوعاتها اذ لا يمكن خلقها واعادتها من جديد خارج خارطة الفن .

٦. XXX : عمانوئيل كانت ، في شبكة المعلومات الدولية، الموقع، (<https://ar.wikipedia.org/>)، ٢٠١٦.

٧ . نايف بلوز: مصدر سابق، ص ٢٠.

١. نجم حيدر: مصدر سابق، ص ٦٣.

٢. وليم كلي رايت: تاريخ الفلسفة الحديثة، ترجمة، محمود سيد احمد، لبنان:(التنوير للطباعة والنشر والتوزيع)، ٢٠١٠، ص ٣٣٥.

٣ . هيغل : مدخل الى علم الجمال - فكرة الجمال، ترجمة، جورج طرايبي، لبنان:(دار الطليعة للطباعة والنشر)، ١٩٨٨ ، ص ٢٣

**المبحث الثاني..** توظيف السينما وممكناتها التقنية في تشكيل صورة العرض المسرحي الموندرامي

يعد المسرح البوتقة الفكرية والجمالية التي يمكن للفنون ان تصهر فيه ابداعاتها بعدما يستجلبها الى ساحته التي تصبح مركزا تتعاضد فيه معا لتشكل نسقا موحداً يصب في قالب العرض المسرحي الموندرامي الذي يعتمد في تجسيده على الممثل الواحد نقطة الانطلاق نحو افاق رسم الفضاء المسرحي دراميا من خلال تلك الاقنعة الدرامية/ الشخصيات التي يتحول لها في اثناء العرض وكما فعل ذلك الممثل الاغريقي (ثيسبس)، الذي يعد ممثل الموندراما الاول حيث كانت بدايتها وانطلاقها نحو تشكيلها الفني، بيد ان هذا الفعل اخذ منحى اخر عند الرومان وذلك في الحفلات الخاصة بالامبراطور والطبقة الارستقراطية حيث في تلك الحفلات كانت تؤدي بعض المسرحيات التي لاتعتمد الحوار اساسا لها بل على العكس كان لفعل الحركة الایمائية والقناع الدور الواضح لايصال رسالتها الى الحاضرين " وهذا يشبه كثيرا ما كان يقوم به ثيسبس مع فارق وحيد هو غياب المقاطع الحوارية لتلك المسرحيات، التي كان الممثل الوحيد فيها هو من يؤدي جميع الشخصيات بمصاحبة الاقنعة والموسيقى"<sup>(١)</sup> هذا النوع من العروض المسرحية كان يعرف بالبانتمايم، ومع تعاقب الاجيال فان" فن الممثل الواحد قد انتشر في غرب ووسط اوربا في المدة بين القرنين الثاني عشر والخامس عشر من خلال عروض تهرجية تهكمية كان يقوم بها ممثلون صار يطلق عليهم المهرجون واللذين كانوا يشيعون الفرح والضحك في نفوس الجمهور"<sup>(٢)</sup> بالتاكيد ان مثل هكذا عروض لم تكن تستند الى نصاً درامي ممنهج بل كان الارتجال هومفتاح التمثيل بيد الممثل الذي يؤلف نصه تبعا للموقف/الفعل الذي يصنعه اثناء الاداء والذي تؤطره القصة بصورة عامة، بيد ان هذا لايعني انه لم تكن هنالك مسرحيات متعددة الممثلين اللذين يتحاورون فيما بينهم لصناعة الاحداث على خشبة المسرح فيما مضى من الازمنة، ولان الموندراما هي موضوعة البحث فان الباحث سيتوقف عند محطات تطورها الفني بشكل علمي غابته الوصول الى اهداف البحث والاجابة عن سؤال المشكلة، ففي القرن الثامن عشر اخذت الموندراما شكلها الفني الواضح والمستقل وذلك عندما بدأ الكتاب يكتبون للموندراما\* (ظهرت اول مسرحية موندرامية بعنوان بجماليون لروسو سنة ١٧٦٠)، بصورة مستقلة والممثلون/الممثل يؤدون/ يؤدي ادوارهم/دوره فيها، مثال ذلك الممثل الالمانى (يوهان كريستيان برانديز ١٧٣٥-١٧٩٩)، الذي كان يمثل ادوار الموندراما بشكل خاص مما اعطاها بعضا من سماتها البارزة"حيث نرى فيها الشخصيات كافة من وجهة نظر البطل، فاذا كان يتصور حبيبته على سبيل المثال، يتصورها بصورة ملاك، بينما يتخيل اباهما بصورة وحش، وبشكل عام فان الموندراما تجسد لنا احلام الشخصية الرئيسة واوهمها في صور مختلفة"<sup>(٣)</sup>، ولالجل ان يتحقق الفعل الفكري والجمالي في العرض الموندرامي بصورة اكثر تركيزا نحو فكرته فقد استعان القائمون على الفن الموندرامي ومنهم المخرج بتقنيات كثيرة ومنها السينما عندما بدأوا بتوظيف ممكناتها البصرية والسمعية بصورة تنسجم ورؤاهم ولالجل ذلك فان الباحث سيقدم عرضا لجزء من تلك الممكنات التقنية التي يمكن توظيفها في العرض المسرحي/ الموندرامي .

١ . الصورة السينمائية: أنها العنصر الالهم في تشكيل البناء السينمائي شكلا ومضمونا/العلامة/دال/مدلول، فهي لغة التواصل الاولى التي تنبري امام المتلقي بعدما يكون المخرج قد كتب فيها افكاره ورؤاه الجمالية للمتلقين

٤. حسين علي هارف : فلسفة الموندراما وتاريخها، ط١، الشارقة : (دائرة الثقافة والاعلام)، ٢٠١٢، ص٣٥.

٥. حسين علي هارف : المصدر السابق ، ص٣٧.

١. سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: (المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب)، ١٩٧٩، ص٢٢٦.

٢. ريجيس دوبري : حياة الصورة وموتها، ترجمة، فريد الزاهي، المغرب:(افريقيا الشرق)، ٢٠٠٢، ص٤٥.

حيث ان كل محتوى الصورة السينمائية داخل اطارها التكويني يبث رسالة ذات مضامين دلالية تأخذ صفتها تبعا لمحور تشكلها الموضوعي او الذاتي والتي اراد لها المخرج ان تتخذها " ان القدرة التعبيرية والتواصلية للصورة، (...)، كعلامة لها ميزة تكمن في انها تمنح نفسها للتأويل وتدعو الى ضرورته" <sup>(١)</sup> وبهذا هي تتحول عند العرض الى "علامات لفظية وبصرية وأيقونية مختلفة، تنقل لنا العالم المرصود تعيينا أو تضمينا. وبالتالي، تستلزم التفكيك والتركيب، في ضوء سياقاتها الداخلية من جهة، ومعطياتها الإحالية والمرجعية من جهة أخرى" <sup>(٢)</sup> وعند هذا تصبح الصورة السينمائية معادلا مكافئاً للعالم الواقعي بحسب تراتبية الزمن ومكان الاحداث وطبيعته عبر عناصر تكوينها حيث الخطوط، والشكل، والكتلة، والتوازن، والحركة، والوحدة، والعمق، هما من يؤلفان موضوع الصورة السينمائية الخارجي ولأجل أن يأخذ التكوين الصوري/الفريق، مداه المؤثر في نفس المتلقي كان لابد من ان ترتب تلك العناصر بحرفية المبدع/الفنان، حتى يأخذ التكوين دلالاته، لهذا فان التكوين الجيد يعمل على وفق مستويين الاول، يسمح بان يتفاعل الموضوع الذي يتم تصويره مع البيئة المحيطة به في اطار السرد القصصي، الثاني، يستطيع توصيل رسالة، بصورة مستقلة نابعة من الفعل في القصة، وذلك عن طريق وضع الموضوع الذي يتم تصويره كله داخل محتوى الصورة/الفريق، جماليا، وهذا الاخير يعمل من خلال امكانياته التقنية الموظفة بصورة جيدة ان تؤثر بطريقة مباشرة في المتفرج التكوين في الصورة السينمائية. لقد عمل المخرج المسرحي على التركيز في تلك المسلمات التي تؤسس الصورة السينمائية حتى ينطلق بها الى تحقيق اهداف رؤاه الفنية التي ترسم صورة العرض المسرحي وهذا ما عمل عليه (بسكاتور)، لتوصيل افكاره الى المتلقي حيث وظف الصورة السينمائية ذات الطابع السياسي المقتبسة من افلام سينمائية وثائقية تم تصويرها سابقا لمظاهرات احتجاجية لطبقات الشعب الكادحة ضد السلطة الحاكمة انذاك، والتي بالتاكيد ترتبط بصورة مباشرة ببنية العرض المسرحي وفكرته وهذا ما قام به في عرض مسرحية " راسبوتين " عندما " استخدم شاشة بيضاء تعكس الصور الفلمية التي اخذها من الارشيف وهي تمثل صور القياصرة المتلاحقين، (...)، وعندما يصل الفلم الى صورة قيصر الحاكم الحالي يتقدم ممثل الدور ليظهر على المسرح ويبدأ الفعل" <sup>(٣)</sup> بالتاكيد كانت تلك الصور الفلمية مركبة بصيغة المونتاج السينمائي التي وظفت بحسب طبيعة العرض المسرحي، فهو اي بسكاتور " يستخدم الواقع، لكنه يصوغه على الفور ليعيد تشكيله ويضعه امام المتفرج كونه تفسيراً" <sup>(٤)</sup> ، وبهذا تصبح الصورة السينمائية حاملا لعلامات لما تحويه من صيغ متنوعة داخله في تشكيلها الفكري والجمالي يمكن للمتلقي ان يقرأ دلالاتها تبعا لطبيعة العرض المسرحي.

٢. الصوت السينمائي.. يكتسب الصوت في السينما خاصيته الجمالية من خلال ما يحيط به من تقنيات داخلية في انتاجه وتوصيله لمسامع المتلقين اللذين يتعاملون معه بشكل حسي موضوعي يحرك مكنون ذاتي داخلي

٣. جميل حمداوي: سيموطيقا الصورة السينمائية، المثقف صحيفة الكترونية، في شبكة المعلومات الالكترونية الموقع، (<http://almothaqaf.com>)، العدد، ٢٩٢١، الخميس، ٢٠١٤ .

١. سامي عبد الحميد : أبتكارات المسرحيين في القرن العشرين، تاريخ ووصف موجز لابرز اعمال المؤلفين والمخرجين والمصممين ، بغداد:(د.ن)، دت، ص١٧٦.

٢ . دانييل فرامبتون : نحو فلسفة للسينما، ترجمة، احمد يوسف، ط١، مصر:(المركز القومي للترجمة)، ٢٠٠٩، ص١٨ .

٣ . توني ماك كيبين : الصوت في السينما بين الذاتي والموضوعي، ترجمة، ممدوح شلي، الشبكة الدولية موقع عين على السينما (<http://eyeoncinema.net>)، ٢٠١٣ .



مما يتيح لديهم مساحة التفكير التي تشكل دلالات الصورة السينمائية عندهم" الصوت يستدعي في اذهاننا صورة، اما الصورة فلا تستدعي في اذهاننا صوتاً<sup>(١)</sup> هذه الصفة قدمت الدعم اللازم للمخرجين لتوظيفها في السينما لان عملية الادراك لدى المتلقي تقتزن بالصوت/السمع اكثر من اقترانها بالصورة/البصر، فمثلاً، الانسان فاقد نعمة البصر يمكن ان يتعلم ويدرك الاشياء من حوله بكل يسر، بينما فاقد نعمة السمع منذ ولادته لايمكن له ان يتعلم او ان يتواصل مع الاخر بيسر، لذلك فان الصوت/السمع يتميز عن الصورة/البصر في، "أولاً، يمكن لنا ان نسمع اكثر من صوت في ان واحد، ولكن لايمكن رؤية صورتين منفصلتين في ان واحد، ثانياً، يمكن ان نستمتع للصوت من جميع الاتجاهات/٣٦٠ درجة، بينما لايمكن ان نشاهد الصورة الا في حدود/١٢٠ درجة، ثالثاً، للفكر الانساني القدرة على الربط بين الاصوات التي يستقبلها (...)، مما يتيح للعقل ايجاد توافقاً درامياً بينه وبين الصورة"<sup>(٢)</sup> أن تلك المميزات تمنح المخرج حرية في العمل على توظيفها فنياً حسبما تفرضه الرؤية الازجائية ولاسيما في العمل المسرحي عندما حيث يستفاد المخرج من تلك الخصوصية لاستثارة خيال المتلقي حتى يبادر الى ربط الاحداث التي تجري فوق خشبة مع احداث الواقع الفعلي على المستويين الذاتي او الموضوعي وهذا ما فعله (بريشت)، في عروضه المسرحية التي اعتمد فيها تقنيات السينما ومنها تاثيرات الصوت السينمائي الذي يترك لدى المتلقين صوراً عقلية مداها التفكير بالمقدم امامهم مما يمنح التغريب حضوراً بوصفه واحداً من التقنيات التي بنية عليها نظرية المسرح الملحمي " للوصول الى مؤثر التغريب اهمية الدقة في استعمال الكلمة والصوت والموسيقى"<sup>(٣)</sup>.

#### ما أسفر عنه الاطار النظري

- ١ . يكشف الفلاسفة الطبيعيون على ان مفهوم الصورة الجمالية للاشياء/ الاشكال، تتألف خارج الذات الانسانية اذ تكون المادة هي الاساس في التكوين الجمالي لموجودات الطبيعة .
- ٢ . تصنع الخطوط والالوان والكتل للاشكال وهندستها والتي تؤثر في نفس الانسان مصدر تذوق الجمال بصورة نسبية بفعل تاثيرها ويزول الاحساس بالجمال بزوال ذلك المؤثر لانه مرتبط بالحواس مباشرة، وهذا ماراه السفسطائيون.
- ٣ . تتمتع صورة الاشياء بالجمال عندما تتسم بالانسجام والتناسب والوضوح والتناظر والترتيب والتناظم، وهذا ما ذكره فلاسفة العقل افلاطون وارسطو في تفسير مفهوم الجمال وحتى هيغل .
- ٤ . تمتلك الصورة السينمائية قدرة تعبيرية في خلق عملية تواصل مع المتلقين من خلال تشكيلها كعلامات لفظية وبصرية تستلزم تاويل من قبل المتلقين لفك شفرتها من خلال اليات التفكير والتركيب العقلي .
- ٥ . تشكل الصورة السينمائية معادلاً موضوعياً لعالم الواقع عبر بوابة عناصر تشكلها التي تؤلفها الخطوط والالوان والكتلة والحركة وما تتمتع به من توازن ووحدة وعمق .
- ٦ . تحرر الصورة السينمائية خيال المخرج المسرحي في المونودراما من سطوة الانغلاق لتدفع بخياله نحو افق جديدة يمكن من خلالها تحقيق رؤاه الازجائية .
- ٧ . تعتمد المونودراما على التقنيات الادائية للممثل الواحد الذي يستعين بالصورة السينمائية كمحور جمالي فكري مضاف يساعده على نسج الفعل الدرامي .

٤ . . حكمت البيضاني : جماليات وتقنيات الصوت، ط١، القاهرة : (اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات)، ٢٠١١، ص٢١-٢٢..

٥١ . برتولت بريشت : درامية التغيير، ترجمة، قيس الزبيدي، لبنان : (دار كنعان للدراسات والنشر)، ٢٠٠٤، ص١٤٧ .

٨ . يدفع المخرج في الموندراما باليات جمالية وفكرية مساعده للممثل في بناء فعلها ومنها توظيف السينما وممكناتها التقنية كالصوت السينمائي الصادر من مصدره كقوة مؤثرة بالاحداث بعيدا عن صيغة الحوار وهذا مايفعله المخرج في الموندراما عندما يوظف الاصوات المقتبسة من الواقع سينمائيا كاصوات الناس المنطلقين في تظاهرة .

### الفصل الثالث (اجراءات البحث)

- ١ . منهجية البحث : سعى الباحث للاشتغال في تحديد مسار البحث النظري والتطبيقي على منهجين هما،  
أ . المنهج التاريخي : اساسا في بناء معلومات الاطار النظري .  
ب . المنهج الوصفي : اساسا في تحليل الجانب التطبيقي للبحث / عينة البحث .  
وحتى تتحقق قواعد المنهجين استخدم الباحث الطرق العلمية لاجل ذلك، فكانت الطريقة الوثائقية ودراسة الحالة بالتحليل العقلي، وايضا الاستدلال المنطقي لرسم خارطة البحث العلمية ليصل من خلالها الى المعايير ومن ثم النتائج .
- ٢ . ادوات البحث : استخدم الباحث الادوات العلمية التالية لاستكمال معلومات البحث،  
أ . استخدام مؤشرات الاطار النظري معيارا في تحليل العينة ومن ثم الوصول لنتائج البحث .  
ب . اعتمد الباحث على الكتب والمجلات الالكترونية والمواد العلمية المسجلة على الاقراص المدمجة لبناء معلومات البحث .
- ٣ . طريقة اختيار العينة : تم اختيار العينة بصورة قصدية، وذلك لان المخرج قد وظف السينما في بنائية العرض الموندرامي فكريا وجماليا .

٤ . عينة البحث : تم اختيارها بصورة قصدية وقد ضمت عرض مسرحية ( عودة اشيلوس ) الموندرامية .  
تحليل العينة : موندراما ( عودة اشيلوس )

تأليف : مثال غازي

أخراج : عماد محمد

مكان العرض : مسرح الرشيد

سنة العرض : ٢٠٠٤

يتحرك عرض موندراما عودة اشيلوس على مستويين، الاول، اعتمد على توظيف ممكنات السينما التقنية لخلق حالة من التركيز الفكري والجمالي الذي يبت رسالته الى المتلقين عبر جسر ربطه بالمستوى الثاني الذي جاء منطلق من صناعة بيئة الاحداث التي حركها المؤلف من خلال عنوان النص الموندرامي (عودة اشيلوس)، تلك السفينة التي كانت تحمل على متنها اولئك الهاربين من اوطانهم الشرق اوسطية نتيجة الحروب او بطش وتنكيل الحاكم بهم، فكانت السفينة اشيلوس رمزا للحرية وسجلا للتاريخ، لذلك جاءت صورة العرض الموندرامي عبارة عن سجل لتاريخ الانسان / الانسانية الذي عمد المخرج الى كشفه امام المتلقين بصورة مباشرة ليدكرهم بانهم امام موجة سونامي يمكن ان تدمر المجتمع الارضي بشكل حقيقي لكن كيف يحصل هذا؟ يجب العرض الموندرامي على هذا التساؤل من خلال سياق الاحداث وتقنية عناصره، فكانت الصورة السينمائية / السينما هي فاتحة المسرحية حيث تمكن المخرج من خلالها ان يمهد لبداية الحدث، يقدم الفلم السينمائي للمتلقى معلومات رمزية ذات شفرات فكرية تحفز ذهن المتلقين الى استقراءها من خلال منظومة التاويل لها، حيث يظهر الممثل (علاء حسين )، في الفلم وهو يسير في شوارع المدينة وسط الاسلاك الشائكة التي تعلو السياج الكونكريتي الممتد على طول امتداد نظر الممثل مما يمنح الصورة السينمائية خطا يوحي للمتلقى بالانهائية/اللاجدوى لان ذلك السياج يملأ فضاء المكان دون بث اية شفرة معلوماتية عن حدوده



حيث كانت اللقطة السينمائية قريبة وسط الفريق وخطوطها المنحنية التي تعبير عن قلق الشخصية وعدم استقرارها وسط فضاء مشحون بالكابة والموت الذي عبّره عنه الكتل الخرسانية بخطوطها الأفقية التي تقف حائلا مابين الحياة والموت، تلك الثنائية التي يكون فيها الموت هو القدر الخائق والمطبق على الشخصية فهي لايمكن لها الفرار منه حيث لا خلاص ولا منجى فهو يطبق عليها ليفصلها عن الحياة، بالتأكيد اراد المخرج هنا ان يشكل معادلا موضوعيا يتساوق مع ما يعيشه العراقيون وسط الة الموت والدمار التي جاء بها المحتل الامريكي بعد عام ( ٢٠٠٣ ) . ولأجل تعميق الصورة السينمائية عززها المخرج من خلال الصوت السينمائي الذي يملأ فضاء العرض في البداية، ذلك الصوت الذي تشير دلالاته الى البحارة اللذين يجوبون خباب البحار بحثا عن الحياة/الرزق الكامنة في مكانا ما من الارض بعيدا عن دمار الحرب، يتحول الصوت الى صوت الناي الحزين الذي يرافق الشخصية السينمائية وهي تحاول البحث عن منجى لها في الحياة لكن دون جدوى وبعد عجزها تجلس لتستريح لكن صوت الحرب لازال هو الصوت الاعلى في الفضاء يلاحقها فتهرب لكن يرتفع الصوت، صوت الطبول التي تنذر بالحرب واستمرارها دون ان تتوقف، بعدها تتوقف الصورة السينمائية/الفلم لتكون الشخصية السينمائية الباحث عن حريتها وحياتها هي العنوان/الآخر البارز حيث وظف المخرج ذلك لبناء علاقة مباشرة مع فضاء العرض الموندرامي الافتراضي الذي صاغت فيه الفعل الشخصية الموندرامية/أنا وسط فضاء الخسبة، فكانت الصورة السينمائية هي الآخر الذي تتفاعل معه الشخصية الموندرامية وسط فضاء مشحون بالسلبية القاتلة،

انا : أريد أن أسألك سؤالاً واحداً لاغير، اريدك ان تخبرني عن.. عن .. عن ماذا.. عن ماذا .. عن .. عن.. ومن هو.. ومن هو.. أهو من هنا أم من هناك.. هاها.. لقد نظر في عيني طويلا.. أذن هو يعرفني.. لقد نظر في عيني طويلا ومادام نظر في عيني طويلا، اذن هو يعرفني ....

انها تبحث عن وجودها الحاضر من خلال الغائب الذي تعكسه الشخصية السينمائية، فهي الحاضر والماضي والمستقبل في آن واحد انها الزمن والمكان/ انها التاريخ والمستقبل، الذي تصرح به الشخصية الموندرامية فوق خشبة المسرح في تفاعلها معه/ الشخصية السينمائية، فتارة هو الاستعمار الغاصب بالنسبة لها والذي تخاطبه الشخصية (يابن الزبال...)، ومرة اخرى هو المكان/ بغداد، يخاطبه/ يشير له بيده، بصوت حزين يعبر عن عمق الحزن الذي يعتري روح الشخصية الموندرامية بعد تحولها الى صفحات التاريخ حيث تشبه

## مجلة جامعة بابل / العلوم الإنسانية / المجلد ٢٥ / العدد ٢٠١٧

ذلك الدمار والنار التي ملأت بغداد بحرائق خيام الحسين(ع)، فخط التاريخ واحد والعدو واحد مع فارق الزمن والمكان وتغيرهما لكن فعل الوحش لم يتغير ولن يتغير نتيجة القتل والدمار لكل أشكال الحياة، أنا : لم تحدث الحرائق التي التهمت بغداد سوى حرائق خيام الحسين.

وهكذا تستحضر الشخصية الموندرامية التاريخ عبر بوابة صوت الانسانية التي تطلب الحرية والنجاة من الظالم الغائب خلف جدران الشؤوم والبؤس لانه منبوذ لا مجال لقبوله انسانا في خارطة الانسانية انه حيوان لايمكن الوثوق به، تلك التحولات للشخصية والتي ترافق تخير مسار الفعل الموندرامي وسط سلطة السينما وهيمنتها على احداث ذلك الفعل انما جاءت لتكشف وتعزز تلك التحولات بصورة اكثر تأثيرا في المتلقين على الصعيدين الفكري والجمالي، لانها كانت المحفز المستفز لعقل المتلقي وعاطفته على السواء وهذا ماراده المخرج حيث يمكن استقراؤه ضمن سياق المسرح الملحمي الذي كانت الصورة السينمائية هي الجيست الذي يكشف عن هوية الحدث وفكرته، ايضا كانت بمثابة الباعث / الحافز الذي يوصل رسالة الثورة للمتلقين حتى يغيروا من واقعهم ووقوفهم ضد المستعمر ومن يسلب حقوقهم، لان المخرج قدم صورة سينمائية واقعية وظفها لتصبح رمزا فنيا لوضع العراق وتاريخه وحاضرة ومستقبله.



### الفصل الرابع/نتائج البحث ومناقشتها

١. حقق توظيف السينما قراءة فكرية وجمالية في العرض المسرحي الموندرامي وفقا لقراءة مستوى العلامات التي تاتي بها الصورة السينمائية في داخل الفريق والتي تشكل نسقا مع احداث العرض فوق الخشبة .
٢. أستطاع المخرج من خلال توظيف السينما ان يخلق تعويضا حسيا للآخر الغائب الذي يشكل مركزا يمكن للشخصية ان تتحرر من وحدانيته وعزلتها فوق الخشبة من خلال التعامل معها كحضور فيولوجي وان لم تشترك بالحوار معها .

## مجلة جامعة بابل / العلوم الإنسانية / المجلد ٢٥ / العدد ٢٠١٧

٣. خلق المخرج تزاوجا جماليا وفكريا ما بين الصورة السينمائية الموظفة والصورة المسرحية الموندرامية فوق خشبة مما يحقق عنصر التواصل بينهما والذي بدوره يبيث اواصره للمتلقين .
٤. تمكنت عناصر التشكيل للسينما والتي جاءت بها الصورة ان تخلق حقلا علامائيا يبيث شفراته باتجاه المتلقين اللذين يستقرؤون دلالاته فكريا بما ينسجم ورؤيا العرض الموندرامي .
٥. تمكن المخرج من خلال توظيف السينما أن يخلق مؤثرات صوتية تعزز رؤيا العرض لتنبئ فكرته باتجاه المضمون مما يسمح له بالتحكم ببناء الفعل فوق خشبة المسرح والتأثير بالمتلقين .
٦. استطاع المصمم من توظيف السينما بشكل استخدم فيها تقنية التغريب لجعل الصورة تأخذ بعدا فكريا يحاور عقل المتفرج في احيان كثيرة في اثناء العرض الموندرامي .

### الاستنتاجات

١. استندت اللغة السينمائية للصورة على تشكيلات مكوناتها الفكرية والجمالية والتي تؤسسها داخل الفريق والتي تخلق تفاعلا مع المفردات البصرية الاخرى الموجودة فوق خشبة المسرح للعرض الموندرامي .
٢. يعد التأويل مصدرا اساسيا لقراءة الصورة السينمائية من قبل المتلقين وربطها بابعاد الفعل المسرحي الموندرامي فوق الخشبة مما يسمح لهم باتخاذ موقفا عقليا منها .
٣. تشترك الصورة السينمائية مع الشخصية الموندرامية فوق خشبة في بناء الحدث الموندرامي فكريا وجماليا.

### المصادر والمراجع

#### القرآن الكريم

#### الكتب والمراجع

- اردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر، الكويت : (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، ١٩٧٩.
- البيضاوي، حكمت : جماليات وتقنيات الصوت، ط١، القاهرة : (أكاديمية الفنون وحدة الاصدارات)، ٢٠١١.
- الرازي، محمد بن بكر : مختار الصحاح، ط٥، القاهرة : (وزارة المعارف)، ١٩٣٩.
- النشار، علي سامي وآخرون : ديموقريطس، فيلسوف الذرة، واثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة، مصر : (مطبعة الاسكندرية)، ١٩٧٢.
- بلوز، نايف : علم الجمال، سوريا : (منشورات جامعة دمشق)، ٢٠١١.
- بريشت، برتولت : درامية التغيير، ترجمة، قيس الزبيدي، لبنان : (دار كنعان للدراسات والنشر)، ٢٠٠٤.
- جونسن، ر.ف. : الجمالية، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤ، بغداد : (دار الرشيد للنشر)، ١٩٨٢.
- حكيم، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط١، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٦.
- حيدر، نجم : علم الجمال ، افاقه وتطوره، ط٢، العراق : (جامعة بغداد)، ٢٠٠١.
- دوبري، ريجيس : حياة الصورة وموتها، ترجمة، فريد الزاهي، المغرب : (افريقيا الشرق)، ٢٠٠٢.
- رايت، وليم كلي : تاريخ الفلسفة الحديثة، ترجمة، محمود سيد احمد، لبنان : (التوزيع للطباعة والنشر والتوزيع)، ٢٠١٠. ١٣. سلام، ابو الحسن : مسرح الطفل، مصر : (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر)، ٢٠٠٤.
- عبد الحميد، سامي : أبتكارات المسرحيين في القرن العشرين، تاريخ ووصف موجز لابرز اعمال المؤلفين والمخرجين المصممين، بغداد : (د.ن)، دت.

## مجلة جامعة بابل / العلوم الإنسانية / المجلد ٢٥ / العدد: ٢٠١٧

فرامبتون، دانييل: الفيلموسوفي، نحو فلسفة للسينما، ترجمة، احمد يوسف، ط١، مصر: (المركز القومي للترجمة)، ٢٠٠٩.

مهدي، عقيل: السؤال الجمالي، بغداد: (جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين)، ٢٠٠٧.  
هارف، حسين علي: فلسفة الموندرا وما وتاريخها، ط١، الشارقة : (دائرة الثقافة والاعلام)، ٢٠١٢ .  
هويسمان، دينس: علم الجمال، ترجمة، أميرة حلمي مطر، القاهرة: (المركز القومي للترجمة)، ٢٠١٥.  
هيغل: مدخل الى علم الجمال - فكرة الجمال، ترجمة، جورج طرابيبي، لبنان: (دار الطليعة للطباعة والنشر)، ١٩٨٨.

### شبكة المعلومات الدولية (انترنت)

حمداوي، جميل: سيموطيقا الصورة السينمائية، المتقف صحيفة الكترونية، في شبكة المعلومات الالكترونية الموقع، (<http://almothaqaf.com>)، ٢٠١٤.  
كيبين، توني ماك: الصوت في السينما بين الذاتي والموضوعي، ترجمة، ممدوح شلبي، الشبكة الدولية موقع (<http://eyeoncinema.net>)، ٢٠١٣.

XXX: عمانويل كانت، في شبكة المعلومات الدولية، الموقع، (<https://ar.wikipedia.org/>)، ٢٠١٦.  
XXX: الفلاسفة الطبيعيون، في شبكة المعلومات الدولية، الموقع، (<https://ar.wikipedia.org/>)، ٢٠١٦.  
XXX: عمانويل كانت، في شبكة المعلومات الدولية، الموقع، (<https://ar.wikipedia.org/>)، ٢٠١٦.