بناء الصورة وتشكلاتها في عروض مسرح الكيروكراف (مسرحية عطيل انموذجا)

م.م. كرار عبد العالي كاظم احمد

Kararabed18@gmail.com

المديرية العامة للتربية في ذي قار

الملخص

تطورت الانماط الدرامية على مر العصور واختلفت بما تقتضيه الحاجة الفكرية والفنية، لكي تعبر عن الاشكال المعرفية والجمالية لكل عصر وباختلاف المجتمعات، فكانت البوادر الاولى للدراما على شكل رقص لدى الانسان القديم ثم تطورت بتطور المجتمع واختلاف احتياجاته فكانت ولادة كل شكل من اشكال الدراما تمثل مستوى جديد يرتقي له الفن، وان اختلاف المجتمعات وتعدد لغاتهم ولهجاتهم دعت الى ظهور لغة جديدة يفهمها الجميع بغض النظر عن اختلاف جنسياتهم متمثلة بالإيماءة والحركة

الكلمات المفتاحية: الصورة، التشكيلات، الحركة،البناء

Building the image and its formations in kerograph theater performances (the play Othello as a model)

Karar abedalali kadem ahmed

General Directorate of Education in Dhi Qar، Iraq

Abstract

Dramatic styles developed over the ages and differed as required by intellectual and artistic needs، in order to express the cognitive and aesthetic forms of each era and in different societies. The first signs of drama were in the form of dance among ancient man، then it developed with the development of society and the difference in its needs، so the birth of each form of drama represented a new level. Art elevates it، and the difference in societies and the multiplicity of their languages and dialects called for the emergence of a new language that everyone understands، regardless of their nationalities، represented by gesture and movement.

Keywords: Image، formations، movement، construction.

الفصل الأول

مشكلة البحث : ان اختلاف المجتمعات وتعدد لغاتهم ولهجاتهم دعت الى ظهور لغة جديدة يفهمها الجميع بغض النظر عن اختلاف جنسياتهم متمثلة بالإيماءة والحركة، وهذه بدورها تطورت واختلفت وكانت نتيجة من نتائج هذا التطور ظهور مسرح الكيروكراف او (الدراما دانس) والمعروف لدى العرب بالرقص الدرامي، اي ان الرقص يحمل قيم درامية الى جانب القيم الجمالية، ولكن بشرط ان يفهمها المتلقي لهذا يكون اعتماد الكيروكراف على خلق اشارات من خلال جسد الممثل، اذ يمكن للمتلقي فك شفراتها لمعرفة قصدية الحركة من خلال شكلها و" ان وظيفة الايماءة لا تكمن دلالاتها في ايصال المعنى فحسب، بل في القيمة المعرفية التي تحملها في ذاتها اي بوصفها حاملا يحمل طابعا (جماليا، فنيا، تعبيريا)، انها اقرب ما تكون برسالة تشترط قصدية الارسال لذا فهي عادة ما تشتغل الياتها حول الافصاح والاجهار في توصيل ما هو غير مرئي " .

ان اشتغالات عروض الكيروكراف فرضت طريقة اخرى لفهم ما يحدث على خشبة المسرح بعيدا عن اللغة، وهذا الفهم يتكون من خلال الحركة والايماءة التي تحدث من خلال جسد الممثل الذي يعتبر هو الموصل الاساسي للافكار، باعتمادها على صيغة الدال والمدلول،وهذه القراءات تعتمد على العلامات التي تبث طيلة العرض الكيروكرافي وهذه العلامات تعرف بالتكوين الصوري للعرض المسرحي .

فالمسرح العراقي قد اشتغل على عروض الكيروكراف، متخذا من العلامات البصرية المنطلقة من جسد الممثل اساسا في توصيل افكار العرض، لذلك يريد الباحث تسليط الضوء على كيفية اشتغال هذه العروض منطلقا بالتساؤل الاتي (كيف وظف مفهوم بناء الصورة وتشكلاتها في عروض مسرح الكيروكراف).

ثانيا :- اهمية البحث والحاجة اليه :- تتجلى اهمية البحث من خلال :-

١- فائدة العاملين والمهتمين في حقل التمثيل والاخراج والمشتغلين بهذا النوع من العروض

٢- تسلط الضوء على طبيعة الاشتغال في هكذا نوع من العروض.

ثالثا :- هدف البحث :- يهدف البحث الى معرفة كيفية عمل العلامات لعروض الكيروكراف في المسرح العراقي .

رابعا :- حدود البحث :-

١- الحدود الزمانية :- ٢٠٠٣ – ٢٠١٣.

٢- الحدود المكانية :- العروض المقدمة في بغداد و بابل والبصرة .

٣- الحدود الموضوعية :- بناء الصورة وتشكلاتها في عروض مسرح الكيروكراف .

خامسا :- تحديد المصطلحات :-

الكيروكراف اصطلاحا :-

" هو مصطلح مكون من مقطعين (chero)الرقص وgraphy))رسم الحركة، وبالتالي يصبح لدينا رسم الرقص او تصميم الرقص، ولان المسرح هو دراما لذا يكون المصطلح الكيروكرافي او الرقص المسرحي الذي يحمل قواعد وقوانين درامية تخضع لاساسيات حركية"

التعريف الاجرائي :-

هو تصميم الرقص الذي يحمل مضامين درامية، باستخدام جسد الممثل الذي يتحرك في الفضاء المسرحي مرسلا بذلك علامات بصرية يمكن للمتلقي كسر شفراتها ومعرفة الفكرة الكامنة ورائها .

الصورة: (picture visible) كل ما تقع عليه عين الفرد من صوربوصفها مدخلات ، وكل ما تنتجه ذاكرة المتخيل من صور ضمن خصوصية التصور ، وتحديد الصورة ايضا من كونها "توقف الزمن للحظة واحدة "

ويرى هاوزن بان الصورة "هي تباينات مستقلة ومنفصلة قابلة للتطبيق على مضامين مختلفة "

التعريف الاجرائي للصورة : هي تركمات ذهنية وفكرية تنتج دلالات ومضامين ومفاهيم ذات معنى واضح عن طريق الخيال .

الفصل الثاني :الاطار النظري

المبحث الاول : الصورة في المسرح: تعد كلمة الصورة فاعلً اساسيا في فلسفة الاغريق، لما تحمله هذه الكلمات من موشرات ودلالات، حيث تأسست الكثير على اساسها من الانظمة لافاق الفكر في المجتمعات الغربية ، ومن المعروف ان امتدادات هذة الكلمة تبدا بجذورها اليونانية ، "حيث تشير الى التشابة والمحاكاة والتي ترجمت الى (Imago). في اللغة الاتينية و (Image) في الانكليزية".

يتشكل فهم الصورة وقوتها بالعملية الادراكية ولان النظر يسبق دائما اللتقاطة اللفظية فان الصورة تعتبر جزء مهم في طبيعة حاسة الوجود لدئ الانسان، وهي تشكل الارتدادات الاكثر عمقا داخل الذات فهي حلقة الربط بالمدى الكلي للخبرات وبين التعبيرات، فهي تمتد من مستوى الخبرات الى مستوى التعبير عنها والدخول في عالم تاويلاتها.

وكما اشار باشلار في وصف ما هية الصورة في بحثه عن اصلها، حيث اقترب كثيرا بعتبارها خبرة الوعي او الذات للقارئ او المتلقي الذي يستقبل الصورة، حيث يتضح من هذا انه لايمكن فهم الصورة الامن خلال احالتها الى الوعي او الذات وما تحمله هذه الذوات من مرجعيات اجتماعية وثقافية وارتباطاتها الايدلوجية."لايمكننا فهم الصورة الا من خلال الاحالة الى الوعي او الذات فقط"

واذا تحثنا عن الصورة في عالم الفن والابداع فنجدها في المسرح تجذب الكثير من الاهتمام في الفلسفة والنقد وتعدد الطروحات والاراء في تفسير ماهيتها وفهمها كمصطلح فهي تتشكل دائما في المسرح معتمدا على اسس ضمن اطار ونظام معينين، وهذه الاسس تعتبر قاعدة في تشكيل الصورة المرئية داخل العرض. فالنص وما يحمله من فكرة والاخراج وما يحمله من رؤية والتمثيل وتأثيث خشبة المسرح والاضاءة والديكور تعتبر اعمدة التاسيس للصورة المشهدية التي تستند على فك تشفيرات النص وارسالها كرموز من قاعدة المرسل الى المرسل اليه وبهذا فان الصورة تشكل الفهم الطبيعي لفكرة معينة لدى المبدع.

والمبدأ الرئيسي للفنان المسرحي هو أقصى قدر من الخيال والحد الأدنى من التكاليف. يمكنك أن يُصنع الابداع بالتلاقح الفكري بين اعضاء كادر العمل.

يعتمد مسرح الصورة على تاسيس الفرضية الاخراجية التي تعتمد على خلق لغة عرض مسرحية، تعتمد على ابراز الاشكال والافعال التي يعززها الاوعي، والصورة "في هذه الحالة لون من الوان التواصل لما تخلقه في اثارتها للمثير والمدهش والعجائبي والفانتازي، انها عالم سحري والسحري له طقوس والدخول اليه يعد لحضة اندماجية الى العالم الحلمي"

وتبرز لدى الصورة في المسرح منهجا يطمح الى توسيع افق التجربة الذوقية للمشاهد والذي يكشف عن حقيقة العلاقات الانسانية في طموحها لادراك الوجود فيساعد هذا في اكتشاف عناصرها البنائية المتحركة التي تربط المشاهد بالعرض.

وعلى هذا فان مسرح الصورة يهدف الى هجر البديهي والذهاب الى عالم المدهش والفانتازي، فهي في المسرح تسعى الى تهديم قوانين المسرح التقليدي.

ان النظام الذي يعتمده انتاج الصورة في المسرح هو نظام منطلقا فلسفيا يعتمد على مستوى المظمون، والشكل يهيئ المساحات لتوصيل تلك الرسائل الفكرية التي تترجم افكار العرض في محيط الفكر الانساني .ولهذا يلخص (صلاح القصب) جماليات الصورة على مستوى المضمون بانها "يعرض ماساوية العالم، ويطلب من المشاهد ان يعيي هذه الماساوية، ولذلك فهو يقد الموضوع في هذا الجانب بل يحاول ان يثقل على المتفرج يتراكم حالات الاحباط والياس والقهر، لكي ينهض نظيفا من ادرانه من خلال وعييه المستفز للماساة"

تصنع الصورة من قبل فنان المسرح الذي يجب أن يكون رسام وملون ممتاز بمخيلته، وهو أيضا منظم لمساحة المسرح ومصمم لها. فهو يصنع الجمال فوق هذه الخشبة العارية ابداعه، ف(خشبة المسرح) مساحة لخوض الابداع ورسم تصورات المبدع الخلاقة، فهي مليئة بالأفكار يصنع منها دراما متشكلة بصور عدة نابع من المتخيل الابداعي، الحاصل لديه من اساسيات يعتمد عليها في تشكيل، صورة العرض واهمها النص والخيال.

والتصميم المكاني للمسرحية هو عالم فني يتعشق فيه الصورة و الخيال، لا يتطابق مع الواقع اليومي وهو دائما في اتصال عاطفي مع المحيط. يخلق الفنان في الفضاء المسرحي عالماً معبأ بالفعل الملموس والحركي، يجمع بين علامات مكان الحركة، وظروف الحركة، وعناصر الحركة، ونوعها وخصائصها الأسلوبية، والفكرة التي تستند عليها، وهنا تتشكل لدينا الصورة المسرحية.

فالمسرح والعمل الخلاق ليس فقط شكل من أشكال الفن. بل هو نوعًا خاصًا من الأنشطة الجماعية التي يكون فيها جميع أعضائه يتمتعون باحترافية عالية وتجاذبُ فكرية حول موضوعا ما، وهذا ما يخلق منتجًا إبداعيًا متميزاً .

يجب أن ينشئ المشهد، صورة للمكان والوقت الذي ينتمي إليه. ويعتمد تكوين صورة المشهد المسرحي ونظام ألوانها وخصائصها الأخرى على العديد من العوامل. فهي بالإضافة إلى المحتوى، تشمل على سرعة تغيير المشهد، وخصائص إدراك الأشياء على المسرح من وجهة نظر المشاهدين، وإمكانيات وميزات الإضاءة، وعناصر الديكور والموسيقى والممثل وكل ما يتواجد على الخشبة اثناء تحديد رسم الصورة.

قبل تأطير مساحة المسرح في تشكيل الصورة، من الضروري الاخذ بنظر الاعتبار جميع ما يتواجد على الخشبة من أجل تحقيق أكبر قدر من التعبير. فتتكون الصورة المشهدية المسرحي من عدة أجزاء. وهي عناصر تحقيق الصورة في العرض،وهي الستارة، والممثلين، وكذلك الكواليس الخلفية،

في بحث قدمه القصب إلى المؤتمر العلمي المقام في كلية الفنون سنة ١٩٨٦ معنون بـ(مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) يقول ملخصا العلاقة بين النص المسرحي ونص العرض وبطريقة تقترب من طريقة انتوان ارتو في التعامل مع العالمين:

(الصورة تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء وجمالياته، انها تعتمد على طقسية العرض المسرحي لهذا فان التشكيل الذي تعتمده وتظفه هو سحر الطقوس والأساطير والميثولوجيا والرموز) .. هذا التعامل مع النص يقارب وجهة نظر ارتو تجاه النص المسرحي: (ان هناك شعرا للحواس، كما ان هناك شعرا للكلام، وان هذا الكلام المادي الملموس لا يعتبر مسرحيا حقا) فالصورة في المسرح ترتبط ارتباطا وثيقا بالنص والفكرة التي يحملها، والشخصيات والمكان والزمان والديكور والاضاءة فلا يمكن ان تخلق الصورة المسرحية بعيدة عنما ذكر بالإضافة الى المخيلة المبدعة الخلاقة، فالمخرج في المسرح المعاصر هو (المخطط لمشروع الانتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي). فالرؤية الاخراجية لنصً ما، هي التي تبنى عليها تعاضد جميع كادر العرض في تأطير الشكل النهائي للعرض المسرحي وتشكيل صوره.

الصورة المسرحية هي تلك اللحظات التي تخلق تفسيرا فلسفية للأحداث التي تجري على خشبة المسرح تشتمل على جميع العناصر التي يحملها العرض بما فيها خيال الفنان المبدع، والتي تحمل للمتلقي تلك التأويلات والتشفيرات والتي تشتمل على تصورات العرض.

(شبكة من التكوينات والأنسجة المركبة والغامضة والمصممة بقصدية أو عفوية وفق إيقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا يهدف إيصال معنى محدد كما في المسرح التقليدي وإنما يقوم بإرسال مجموعة من الإشارات والعلاقات والدلالات الى المتلقي عبر سياق وشفرة لتولد في ذهن المتلقي مجموعة مدلولات)

بالنظر إلى تعقيد العوالم التي يخلقها المخرج فإن المتلقي القادم إلى العرض المسرحي المكبل بالنظرة التقليدية للمسرح سيواجه صعوبات كثيرة في فهم واستيعاب العروض. وبما ان المرسل والرسالة مركبة ومتداخلة قصدا، فأن دور المستقبل سيتوسع إلى قراءة الصورة بطريقة ذاتية مدركة لهذا التركيب. المتلقي هو كائن فعال عليه أن ينجز فعل التلقي عبر المشاركة مع الصور المعروضة من خلال خلق شبكة من العلاقات ما بين الصور الغامضة والعوالم المبهمة التي يبثها العرض.

ينقسم هنا المتلقي إلى قارئ منسجم مع المبثوث غير التقليدي، وقارئ حائر في موقعه الجديد في مسرح الصورة، وقارئ رافض للعروض بحجة غياب المعنى والإبهام.

ان العمل المسرحي تحكمه القدرة على وضع الاحتمالات ومناقشتها، وهو مرتبط بامكانية الفنان على انجاز عوالمه المرئية المستقلة بذاتها بما يملكه من تصورات ومفاهيم عن المسرح من جهة وعن العناصر والمفردات من جهة اخرى. يعد الممثل العنصر الاول في تركيب سينوغرافيا العرض وان حركته يجب ان تخضع لقانون توافقٍ بين الزمان والمكان والفراغ على المسرح بمستوييه الافقي والرأسي بحيث تقوم الاضاءة بتحويل هذا الفراغ الى عالم حسي موحد وذلك (بجسم الممثل الذي يخلق المكان ويشكل جزءاً من الفضاء وهو روح التمثيل وكلامه جسم المسرحية، اما الخطوط والالوان فتكون القلب النابض للمشهد) ان هذا الكل الموحد، يقع تحت سيادة الممثل وحركته وتشكيلاته ومن دونها لا يمكن للعناصر الاخرى من الاشتغال داخل هذه الشبكة لان "السينوغرافيا" وحدها حياة جامدة لا حراك في

المبحث الثاني : خصوصية العرض الكيروكرافي: الرقص عرف منذ قديم الازل، اذ ان الانسان القديم استخدم الرقصات في العبادة والاحتفالات، فكان الرقص لديهم من ضروريات التواصل فيما بينهم وبين الالهه، فاختلفت وتعددت الرقصات بحسب ما يقتضيه الاحتفال او العبادة،اذ كان لديهم تعدد في الالهه، وكان كل اله لديهم له رقصته الخاصة للتوسل به،اذ" ارتبط الرقص بالطقوس لارضاء الجانب الروحي واعتقادا بقدرته على تقريب المسافة بين البشر المستضعفين والالهه العظام، وتطور الرقص وتعددت اشكاله وغاياته، حتى استخدم الرقص في المسرح، اذ

كان له نصيب كبير في العروض المسرحية ولاسيما في عروض المسرح الهندي والياباني والصيني، اذ كانت الرقصات تعد جزءا اساسيا من العرض، فله قيمة فكرية اضافة الى القيمة الجمالية التي يحملها والتي تضفي طابعا خاص للعرض .

سار المسرح الحديث الى البحث عن اشكال جديدة في العروض المسرحية، بما يتلائم مع التطورات التي تطرا على الحياة، على اعتبار ان المسرح يقترن بالحياة من جميع النواحي، اذ يتخذ المسرح موضوعاته من الواقع المعاش، ان كانت مواضيع تعالج القضايا الاجتماعية، او المسرحيات التي تعالج مواضيع سياسية، فتداخل المسرح في نسيج المجتمع فكان المرآة التي تعكس هموم المجتمع وقضاياهم، ولكن بطريقة فنية درامية جمالية ذات قيمة فكرية عالية، فكان الافكارتصل عن طريق لغة الحوار،ولكن من المتعارف عليه بان اللغة تختلف مابين دولة و اخرى، فكانت حاجزا في توصيل الافكار المسرحية اذا ما عرضت في دولة تختلف في لغتها عن اللغة المستخدمة في المسرحية،"ولم يكن في يوم من الايام، الصوت وحده، او الكلمة وحدها، وسيلة الاتصال بين الناس . فالايماءة والحركة وسيلة من نوع اخر لاقامة الاتصال والتخاطب بين الناس "

وبذلك ظهرت العروض المسرحية التي تمتلك لغة يفهمها الجميع، على الرغم من اختلاف لهجاتهم، فتمثلت لغة الجسد باعتبارها بديل عن لغة الحوار،وبهذا استغنت انواع هذه العروض عن اللغة الملفوظة، منطلقة بذلك من خلال جسد الممثل، الذي يعد حامل العلامة الرئيسي في العرض المسرحي،اضافة الى الصورة الجمالية التي تتشكل من خلال اجساد الممثلين، ومن خلال حركة الجسد لدى الممثل في الفضاء المسرحي تكون بعدا اخر للصورة المسرحية تبتعد عن الصيغ الدرامية المتعارف عليها التي اعتمدت على الحوار لتوصيل الافكار،فجاء استخدام الجسد في " مسرح درامي يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص باعتبار ان الجسد بتاريخه ورموزه وايماءاته عالم معرفي قائم بذاته له كيانه المستقل "،والذي يمكن من خلاله صنع عرضا مسرحيا يحمل مفاهيم فكرية جمالية، تنتج الصيغ الدرامية التي يتلقفها المتلقي ويتفاعل معها نتيجة فهمه لمحتواها .

ان حركة الجسد في عروض الكيروكراف تكون كفيلة بتكوين الايماءات والتشكيلات التي تختزل الوقت لتوصيل افكار المسرحية، اذا تعد الحركة هي الاساس، لانها الالية التي يمكن من خلالها يتم التواصل في " مشهد مسرحي حركي ناطق بلغة غير النص اللفظي يكون فيه جسد الراقص لغة لها تجلياتها وايحاءاتها، تندرج في اطار علم الجمال الحركي، وتغدو وسيلة للتفاهم في اطر تشكيلية جمالية "مختلفة عن بقية الاجناس المسرحية المتعارف عليها، ويعمل الجسد ضمن المنظومة الجمالية المتكونة من الاضاءة والموسيقى وفي بعض الحالات مفردات ديكورية بسيطة بحسب احتياجات العرض، وتعد كعوامل مهمة مساندة ومنظمة لحركة الجسد في

الفضاء المسرحي، وتكون العواطف والفكرة هي المحرك الاساس لجسد الممثل، الذي يعد العنصر الرئيسي الذي يقوم عليه العرض المسرحي، منطلقا بذلك لتكوين صور مشهدية يتم الربطها بها لانتاج وحدة عمل كامله مترابطه من خلال الافكار .

ان الكيروكراف يعتمد على الخطاب الحركي المنحوت بجسد الممثل، الذي ينطلق بالحافزالنفسي الذي يدفع الممثل الى ابراز حالته الشعورية من خلال حركة جسده، كاشفا افاق جديدة للتواصل، باعتبار ان الجسد يحوي على مجموعة من الامكانات " وخاصيته الاساسية تكمن في انه جسد في حال خلق ذاتي يتم عبر تفاعل بناء مع الاخرين "،وهذا ما يجعل للجسد صفة التواصل من خلال الية حركية تعتمد على تشكيلات توضع في وحدات مشهدية منفصلة تسمى باللوحات، اي ان كل وحدة مشهدية تصمم فيها حركة جسد الممثلين مما تجعلها كفيلة بتوصيل الفكرة التي تتضمنها هذه الوحدة المشهدية، ويستلم المتلقي العلامات البصرية المنطلقة من خلال الحركات التي يقوم بها الممثلين بجسادهم.

اذ ان التشكيلات التي تصنع من خلال اجساد الممثلين تؤدي وظيفة جمالية بالاضافة الى جانب الوظيفة الفكرية، ومن خلال هذه التشكيلات اذا وضع جسد الممثل بطريقة معينة،يمكن الاستغناء عن القطع الديكورية على ان اعتبار جسد الممثل قادر على تكوين علامات تدلل على فكرة المفردة الديكورية التي يراد توصيل دلالاتها او استخدامها فيتم استخدام جسد الممثل عوضا عن المفردات المادية الاخرى، كأن ينحني الممثل وتكون قدماه ويداه على الارض وظهره بشكل مستقيم، فيدلل بذلك على كرسي، عندما ياتي احد الممثلين ويجلس على ظهره، اي ان يمكن التوصل الى شكل الاشياءالموجودة في الواقع من خلال عمل الية استخدامها على وضع جسدي للممثل يقترب بنفس الهيئة العامة لهذا الشي،وبهذا " يبقى الممثل المصدر الاول للبث حتى وان كانت مشيئة المخرج مطلقة "،اذ يعتمد العرض الكيروكرافي على جسد الممثل بشكل كبير، ولا يمكن الاستغناء عنه، فهو الأداة الاساسية في توصيل الافكار، فالعرض الكيروكرافي لم يعتمد على الصيغ الخطابية في التواصل، بل استخدام الجسد استعاضة ضرورية لتوصيل الافكار وقد خرج عن الصيغ الدرامية المتعارف عليها

ليجد في الصورة المتكونة بواسطة الجسد، الشكل الجديد للتعبير الدرامي، وبهذا يكون الكيروكراف قد دفع بطاقة الممثل الجسدية الى ابعاد اخرى تختلف عن سابقاتها في المسرحيات الاخرى، لان الممثل في عروض الكيروكراف يعتمد على جسده بشكل كامل للتعبير عن العواطف الداخلية التي تنتابه نتيجة لتقمصه الحالة التي تتماشى مع الشخصية والمشهد الدرامي،لهذا "ان الصورة هي تجسيد للصراع الاخلاقي و(السيكلوجي) النفسي والفكري المضطرم في عقل الشخصيات والذي ينعكس في معاناتها الجسدية فتحقق عبر سلوكها الحركي مشهدا مرئيا يثير في المتلقي عوامل التعاطف "،فالدافع النفسي ضروري في تكوين شكل الحركة،

ويكون المحفز للفعل، و يجب ان يكون جسد الممثل مطواع لكي يستطيع تادية الحركات التي تتطلب منه مرونة كبيرة، ضمن ما هو مطلوب من التشكيلات التي تصنع من خلال اجساد الممثلين .

ان خلق التوازن البصري في التشكيلات تتطلب الدقة العالية في ترتيب الشكل الملائم للحدث في الصورة المسرحية، من اجل إعطاء الدلالة الصحيحة لكل حركة وتشكيل، فالدلالة مهمة جدا في العرض الكيروكرافي،من اجل تحديد المعنى الذي تنتجه الصورة المسرحية المتكونة في الفضاء المسرحي من خلال الجسد بمصاحبة الموسيقى او المؤثرات الموسيقية، لذلك تكون الموسيقى العامل المهم في تحديد شكل وايقاع الحركة اضافة الى خلق الجو النفسي العام للعرض، اذ " تلعب الموسيقى كحافز على التصميم الابتكاري – فكلما حدث توافق بين الحركة والموسيقى استطاع الراقص ان يوصل انفعالاته الى المشاهد "،لذلك يجب ان تتلائم الموسيقى مع الحركة، ان كان على مستوى الشكل او السرعة، فهذا التوازن يعطي للراقص الدافع في خلق توازن داخلي بالنسبة للعواطف

الترابط القوي بين الموسيقى والحركة في الكيروكراف، متأتي من الايقاع،الذي يرتبط بالفترة الزمنية لحركة الراقص، والموسيقى في الكيروكراف هي المنظمة للايقاع، " فالموسيقى الحديثة تبرز ايقاعات الرقص اكثر من ابرازها للهارموني او التوافق النغمي كما انها توجه اهتماما اكبر نحو الصورة اكثر من اهتمامها بالحرفية الموسيقية عالية المستوى "فالحركة مرتبطة بالزمن ضمن الفترة التي يحتاجها الجسم للقيام بهذه الحركة،وكل حركة تحتاج الى صرف طاقة متساوية معها "فطاقة الحركة متغيرة تبعا لنوع الحركة ما بين السريعة / القوية / المتوترة،او الانسيابية، / المرنة / اللزجة، او المتعرجة / المتكسرة /الحلزونية وغيرها، فكل حركة من هذه الحركات لها طاقة معينة ". شكل الحركة يتحدد بحسب الفكرة التي تلازم كل لوحة من لوحات العرض الكيروكرافي، وايضا ترتبط الحركة في الرقص الدرامي بالنوازع الداخلية التي تعد، هي المحفز والدافع للحركة التي يقوم بها الراقص، وعند حركة الراقص على خشبة المسرح، تعطيه مساحة في التحرر، وابراز المضمون من حركته وتعطي التفاعل اللازم مع بقية الممثلين مكونين بذلك مجموعة لوحات تتجمع لتكون فكرة موحدة، اذ تبنى الرقصات بالاساس على قصة او فكرة، فيتم تصميم لوحات الرقص الدرامي بما يتناسب معها، وحتى المؤثرات والاضاءة والاكسسوارات تاتي بما يخدم القصة الرئيسية للعرض، فالفعل الحركي والطاقة الكامنة في جسد الممثل من قيمة جوهرية " بالاضافة الى تقدمه التقنيات المسرحية الحديثة من تضخيم او تعميق الفعل المسرحي لاضاءة فكرته العرض بواسطة الحفر البصري " تلعب الاضاءة دورا بارزا في عروض الكيروكراف، فهي الكاشفة لحركة الممثلين على خشبة المسرح، اضافة الى دورها في اسناد الجو النفسي العام للعرض، فقد تختلف الدوافع النفسية وقوة الحدث الدرامي، لذلك تتغير

الاضاءة وفق هذا التغير و الذي يكون ملازما لتغير الحدث، قد تختلف الشدة الاضاءة وتوزيعها بحسب المناطق التي تحتاج لكشف التشكيلات المتكونة من اجساد الممثلين،" فالاضاءة هي المحرك الرئيسي لتشكيل الصورة المتكاملة للعرض امام الجمهور وتتسيد المشهد من خلال تاثيرها المباشر في ذائقة المتلقي ... واصبح الضوء عنصرا متميزا في التقدم الحاصل في الخريطة المسرحية من خلال الاظهار والتجسيم وخلق التكوينات الجمالية، فهي بسقوطها المباشر على اجساد الممثلين وهم يجسدون الحدث الدرامي، تكشف عنهم وعن حركتهم المشهدية ضمن الفضاء والبيئة المسرحية المناسبة "، ومن خلال اسقاط الاضاءة على التشكيلات التي يصنعها الممثلون باجسادهم، ضمن حيز معين من الخشبة، فانها بذلك تسهم بتاكيد التشكيلات المراد ابراز دلالتها، اضافة الى انها تثير الاستجابة العاطفية لدى المتلقي .

من الغايات الاخرى التي تتحقق هوعند الاستخدام للاضاءة،وبما يناسب مع العرض الكيروكرافي، هي اضفاء الدلالات البصرية التي تدعم العلامات والتي يخلقها الممثلين باجسادهم، من خلال التغير اللوني، فهو يلعب دور مهم في اسناد الدلالات، التي من شأنها تساعد في فهم الفكرة في كل مشهد، "وتزخر الاضاءة بالدلالات التي تسهم جميع عناصر العرض في انتاجها بتوهجات تصل بالمتلقي الى حافة الدهشة، والارتقاء بذائقته الجمالية الى المستوى المتقدم من الادراك الحسي من خلال تفاعله المتواصل مع ما يقدم على الخشبة "' ولهذا فتكون قد خلقت تواصلا بين بقية العناصر، والاهم في كشفها للممثلين .

الارتجال في عروض الكيروكراف ياخذ حيز كبير، اذ يمكن وضع لوحات في العرض الكيروكرافي، تعتمد على الارتجال، ان كان فردي او جماعي، وهذا الارتجال قائم على الراقص نفسه، اي انه ينبع من التجربة الذاتية لكل راقص، فهي تكون بمثابة انعكاس لذاته، ونطلق من خلال التجربة الشخصية، التي تتحول الى فعل راقص مندفعا من خلال العواطف التي تجتاح كل راقص على حدا، و ان اغلب مصممي الرقص الدرامي يعتمدون في تمارينهم على الارتجال كما هو الحال لدى (اناهالبرن)* التي اعتمدت في عروضها الى جعل ما يقدم على خشبة المسرح جاء نتيجة ارتجالات متعددة ومن ثم تقوم بتثبيتها، فيعطي نوع من التفاعل الذي ينتجه الرقص وتاثيره على المتلقي يعطيه جرعة من الاسترخاء والصفاء، والارتجال الذي تتكون منه اللوحات، ياخذ بشكل منفصل ثم تدمج فيما بعد، لتنتج عرض ذوالقصة الموحدة، و لكن هذه اللوحات تكون ذات ايقاعات مختلفة .

قد تاتي الحركات المرتجلة بشكل انفرادي، اي ان كل ممثل يقوم بالحركات التي يرتجلها،وبما تتلائم مع شخصيته والتي تنبع من المخزون الفكري والتجربة الذاتية له، ثم يتوقف ويبدا ممثل اخر بارتجال حركات معينة وباجتهاده الخاص، ولكن بما يفيد في توضيح الفكرة الاساسية للعرض الكيروكرافي، ويكون هناك ربط بين الارتجال في الرقص والاضاءة من جهة

والموسيقى من جهة اخرى، لان الموسيقى والاضاءة تعد المحفزالاول للراقص، اذ " يبدا الارتجال الحركي عن طريق عدد من المثيرات المختلفة ويمكن ان تكون هذه المثيرات سمعية او بصرية او حسية او حركية او انفعالية " .

فضاء المسرحي في عروض الكيروكراف غالبا ما يكون خالي او شبه الخالي لان عرض الكيروكراف يعتمد بالاساس على الممثل،والذي يحتاج بدوره الى مساحة واسعة للتحرك، من اجل القيام بالحركات الراقصة وبالشكل الصحيح، الذي يوصل بدوره فكرة العرض للمتلقي، جراء مجموعة الحركات والعناصر المساندة في خلق هكذا عروض، لهذا تكون "الاستعاضة عن فراغ خشبة المسرح بالرقص، وتغطيته بالعلاقات الانسانية المتشابكة عن طريق تصميم الحركة التعبيرية" في العرض الكيروكرافي، يكون الاهتمام اكبر في خلق منظومة العلاقات بين الممثلين متكونة من الحركات الراقصة المتنوعة، وغالبا ما تكون عروض الكيروكراف فيها عدد كبير من الممثلين، الذين يقومون بحركات راقصة تحمل افكار معينة " ويمكن ان تساهم طبيعة وحجم الجماعة (المجموعات) في التأثير على التنوع في الرقصات فكان يستخدم المصممون المبدعون – جماعات (مجموعات كبيرة) وكانت تشتمل على راقصين ذوي قدرات فنية متنوعة "،فالعدد الكبير يعطي المساحة الاكبر في الاشتغال على الرقصات فيكون هناك تنوع في التشكيلات، اضافة الى ملئهم لخشبة المسرح .

يمكن لعروض الكيروكراف ان تخرج عن اطار البناء المعماري للمسرح المتعارف عليه، وتاخذ الاماكن المختلفة للعرض، و"عادة ما يستخدم المصممون المبدعون بيئات غير عادية كمسارح مثل (الطريق العام) –او (المتحف) – التفاعل مع البيئة باستخدام اماكن حية من البيئة المحيطة على سبيل المثال سطح منزل مثلا ويتحرك الجمهور ويشاهدهم، او في ملعب كولف مثلا .. او حديقة منزل او مسارح مكشوفة " .

وعلى الرغم من تعدد مصادر ارسال العلامات في عروض الكيروكراف الا ان جسد الممثل هو اغلب ما يبث هذه العلامات طيلة العرض، وذلك لان العرض الكيروكرافي يعتمد بالاساس على جسد الممثل كوسيلة الخطاب بدل من اللغة المنطوقة، لذلك ان العلامات البصرية هي الاكثر في عروض الكيروكراف، تكون منطلقة من اجساد الممثلين اثناء حركتهم على خشبة المسرح مكونة بذلك لغة اخرى للتواصل، وبهذا ينطلق جسد الممثل نحو تكوين التشكيلات التي تعبر ما يريد ان يقوله وبشكل مفتعل، اي ان لكل حركة في جسد الممثل قصدية وتعبير عن الذات، ووفق ذلك يمكن القول ان " المسرح الراقص يقوم بابتداع اشكال تكوينية تمتلك دلالاتها، التي تفصح – مباشرة – عن مدلولاتها، وهو بذلك يزاوج بين الوظيفة التعبيرية،وبين الشكل الدال، حيث يتناول الحركة الجسدية للمؤدي باعتبارها الموضوع الرئيسي في الوقت الذي هو بمثابة المفتاح الدلالي الذي يكشف لناعن المعنى بشكل تلقائي "[١]،اذ ان

المتلقي يستلم هذه الحركات ويقوم بتفسيرها ليفهم ما تم طرحه من خلال هذه المنظومة الحركية الراقصة، التي اتخذت من جسد الممثل وسيلة لارسال العلامات المنطلقة بقصدية، غير ان بعض هذه الحركات تكون بغير قصدية، ولكنها متمم جمالي لشكل الرقصة،اذ "يعتبر الهدف من التصميم في الرقص احيانا هو الاتصال الفعال مع الجمهور واحيانا اخرى يكون الهدف من التصميم هو هدف حركي فقط بمعنى تجربة كم من الحركات المتنوعة مع الاستخدام الجيد للمكان والفراغ والطاقة "، ولا تقتصر العلامات المبثوثة في العرض الكيروكرافي على جسد الممثل فقط، بل تنطلق من العناصر الاخرى كالاضاءة من خلال اللون والقصدية التي تكمن وراء اللون، بغض النظر عن مساهمتها الفاعلة في دعم الجو النفسي العام، وهناك علامات صوتية بالاضافة الى العلامات الصورية، وتتمثل هذه العلامات الصوتية بالموسيقى او المؤثرات الصوتية، فهي تقوم بدورها تنتج علامات .

ومن خصائص عرض الكيروكراف اعتماده في خلق لوحات منفصل، ويتم لصقها لتكون عرض كامل، قائم على هذه اللوحات المنفصلة، والتي بدورها تعطي مجموعة افكار، لكن عند اجتماعها معا وفق ترتيب منظم تكون الفكرة الاساسية التي يريد مصمم العرض ان يوصلها الى المتلقي،وبهذا اخذ العرض الكيروكرافي مجموعة افكار يطرحها من خلال الاخذ من الصيغ الاجتماعية وتحويلها الى عرض راقص يختلف في حركاته عن الحركات في الحياة الاعتيادية، " ومن هنا اصبحت قضية المسرح الراقص – الاولي – هي تحرير هذا الجسد، الامر الذي جعله يطرح على المتلقي صيغا فنية لا تعتمد على السرد القصصي الذي يقوم على التسلسل المنطقي للاحداث، ولكن اعتمدت هذه الصيغ على تقديم شكل من الكولاج collage،لنماذج من الانماط الاجتماعية "وهناالمقصود بالكولاج هي مجموعة اللوحات الراقصة المنفصلة التي تلصق مع بعض، وهذه " الحركات تعتمد بصفة عامة على فكرة رئيسية يختارها مصمم الرقصات . وليس بالضرورة ان تكون هذه الفكرة قصة تحتوي على سلسلة زمنية وانما هي سلسلة من الاحاسيس تجعل التعبير معتمدا على الايماء "لذلك يجب ان ترتبط بكل حركة راقصة الاحاسيس التي تدفع الممثل للحركة، و تقوم هذه الحركات على سلسلة من الاحاسيس التي تندفع من خلال الحركة بشكل لوحات مختلفة والتي تدمج مع بعضها لتكون العرض بشكله الكامل.

ما أسفر عنه الإطار النظري

١- جسد الممثل في العرض الكيروكرافي يكون هو المصدر الرئيسي في بث العلامات الى المتلقي .

٢- تنوب لغة الحركة والاشارة في العرض الكيروكرافي عن اللغة المنطوقة (الحوارية)،وتكون لغة العرض الكيروكرافي ناتجة من حركة جسد الممثل .

٣ – تبتعد الحركة الراقصة في الكيروكراف عن المحاكاة اليومية المستنسخة، بل تاتي بصيغ حركية راقصة مغايرة تحمل مضامين جمالية وفكرية .

٤– لا يتقيد العرض الكيروكرافي بمكان محدد كالمسارح المغلقة فقط، بل يمكن العرض في اماكن مفتوحة .

٥– الارتجال في العرض الكيروكرافي، ياتي على شكل رقصات منفردة تسمى ب(الصولو)،ويقوم بادائها كل ممثل على حدا على شرط، ان تكون هذه الرقصات تتناسب مع موضوعة وايقاع العرض .

٦– العلامات البصرية هي الاساس في العرض الكيروكرافي، وتاتي العلامات السمعية المتمثلة بالمؤثرات الصوتية والموسيقية كعامل مساعد ونظم للايقاع .

٧– يتكون العرض الكيروكرافي من مجموعة لوحات راقصة منفصلة، ثم تجمع مع بعض في صيغة اشبه بالكولاج (collage)،والمقصود بها القص واللصق، لتكون بذلك عرض درامي راقص .

٨– ليست كل الحركات في العرض الكيروكرافي لها قصدية معينة، لذا تكون بعض الحركات لها غاية شكلية جمالية، وتاتي متممة للوحة الراقصة.

٩– بعض الحركات في العرض الكيروكرافي لها دلالات اجتماعية متعارف عليها، لانها موجودة في الوعي الجمعي لدى المتلقي، والبعض الاخر من الحركات تكون لها دلالات يستطيع المتلقي ان يفهمها من خلال نسق العرض .

١٠– للاضاءة في العرض الكيروكرافي غاية دلالية الى جانب الغاية الجمالية وكشفها للحركة، اذ انها تضفي دلالات بصرية تدعم العلامات التي يكونها الممثلين باجسادهم، وهذه الدلالات تحدث من خلال التغير اللوني .

١١– يكون الديكور في العرض الكيروكرافي قليل قدر الامكان، لترك مساحة كافية يتحرك بها الممثل بكل حرية .

١٢– الصورة لها القدرةعلى حمل اكثر من دلالة في آن واحد، وتعتمد على المتلقي في تفسيرها ومعرفة قصديتها .

١٣– للصورة امكانية التحول وفق السياق الذي توظف فيه، وهذا التحول يعطي امكانية كبيرة في اعطاء دلالات لا حصر لها من خلال دوال قليلة .

الفصل الثالث :

إجراءات البحث:

اولا : مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدمة في بغداد وبابل والبصرة

ثانيا : عينة البحث :

شمل عرضا وهوكما مذكورة في الجدول ادناه :

ت	اسم العرض	مصمم العرض	مكان العرض	سنة العرض
١	عطيل	علي طالب	بغداد	٢٠٠٥

وقد اختار الباحث هذه العينة للأسباب التالية :

أ- توفر النسخ الاصلية للفيديو مما اتاح للباحث ملاحظة العرض وتحليله بدقة .

ب-لتوفرها على اغلب السمات المطلوبة التي تنسجم مع اهداف ومشكلة البحث .

ثالثا : منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لغرض تحقيق هدف البحث .

رابعا : أداة البحث :

من اجل تقديم تحليل علمي و موضوعي استخدم الباحث مخطط كاوزان، الذي يعد " خريطة لمختلف مستويات الكفاءة الثقافية التي يمارسها المشاهد في تكويد نص العرض وفي فهم خصائصه الدرامية".

تحليل العينات :

اولا : مسرحية (عطيل).

مصمم العرض : علي طالب .

مكان العرض : المسرح الوطني / بغداد .

سنة العرض : ٢٠٠٥ .

ملخص و فكرة المسرحية :-

تدور احداث المسرحية حول قائد عسكري يحب زوجته بشكل كبير ولديه اصدقاء واتباع، ومن ضمن الذين يعملون مع عطيل ياغو الذي يكون ذو طبيعة شريرة،يحمل الكراهية والطمع والغيرة، وعند تقرب كاسيو من عطيل يطمع ياغو منه فيحاول اخذ السلطة منه وباي طريقة كانت، حتى لو ادت الى القتل، لذلك قام بزرع الشك والغيرة بداخل عطيل باتجاه دزدمونة زوجة عطيل، ود ادخل الشك والغيرة الى نفس عطيل من خلال اقناعه بان دزدمونة وكاسيو على علاقة مع بعضهما، فبدا عطيل بالتخبط وعدم السيطرة على نفسه مما ادى الى تملك الغيرة والشك منه اكثر فاكثر، وكان الديل باقناع عطيل بان دزدمونة قد قامت بالخيانة من خلال سرقة ياغو للمنديل الذي اعطاه عطيل الى دزدمونة، وقد كان للمنديل قيمة كبيرة لدى عطيل ، وعندما عثر عطيل على المنديل لدى كاسيو تاكد الشك الذي يدور في تفكيره، مما ادى الى اتخاذ القرار وهو قتل دزدمونة على الرغم من حبه لها، وهذا ما جعل عطيل يعاني من صراع داخلي، وعندما قام

عطيل بقتل دزدمونة اكتشف بانه اخطأ باتخاذ هذا القرار فقتل نفسه، وهذا يعطي فكرة بان الغيرة والشك تؤدي بالانسان الى عواقب وخيمة .

تحليل العينة :

تفتح الستارة على خشبة مسرح فارغة، ذات سايك ابيض وفي وسط وسط المسرح شخص يمثل ياغو، ومن هنا تبين ان العرض لا يحوي دلالة الرسم التي تتمثل بالديكور وهذا ما يستدعي الى الاستعاضة بالممثلين في ملئ هذه المساحة من الخشبة من خلال حركاتهم الراقصة وان عدم وجود ديكور اعطى مساحة واسعة لتحرك الممثلين بكل حرية دون وجود اي عائق، وذلك يعطي قدر اكبر في ايصال الصورة من خلال جسد الممثل وان لا يتم يسترق نظر المتلقين شي اخر غير اجساد الممثلين الذين يتحركون على خشبة المسرح .

اما بالنسبة الى الاضاءة فهي تلعب دورا هاما في هذا العرض فهي تعطي دلالات مختلفة من خلال التغير اللوني اضافة الى التغير في الشدة، اذ تفتح الاضاءة في بداية المسرحية ببقعة بيضاء على الممثل وهذا يعطي تاكيد على الشخصية ثم تفتح تدريجيا على بقية خشبة المسرح فيتضح وجود شخصية اخرى تقف خلف الصراع الذي يدور في داخل الشخصية الرئيسية، فان تحرك شخصية ياغو تدل على الصراع النفسي، ويتم تحرك الشخصية الاخرى بالتزامن مع تحرك الشخصية الرئيسية، وتكون حركاتها كانها تحاول ان تقتع الشخصية الرئيسية للقيام بفعل ما لكن الممثل الذي يجسد شخصية ياغو يعطي ايماءات وحركات تبين استجابته مما يدل في هذه الحالة على ان الشخصية الاخرى تمثل انشطارا لشخصية ياغو تحمل ملامح الشر الذي يحاول الدخول الى تفكير ياغو، ويتضح بنفس الوقت بان سير الاحداث في العرض قد بدا من دخول الشك الى تفكير عطيل، ثم تتحرك الصورة الجسدية المنطلقة باتجاه ايجاد تشابه بين حركات الشخصيتين دلالة على الاقناع، وبحركة ثنائية تشبه ترويض الحصان تدلل على ترويض ياغو وانصياعه الى ما يدور من شر في راسه ثم يتم الانتقال الى اللوحة الثانية المتمثلة بدخول شخصية اخرى تمثل شخصية فكرية اكثر مما هي مادية تمثل الغيرة والطمع بالسلطة ويحدث تصادم بين هاتين الشخصيتين، وبما ان ياغو يحمل استعداد لتبني هكذا ملامح متمثلة بالطمع والشر وتفسر هذه الدلالة من خلال الحركة التي تشبه صراع شخصية مع اخرى وهذا الصراع بين هاتين الشخصيتين هو محاولة لاقناع ياغو بالسلطة واخذها بالحيلة، و شخصية ياغو تحمل صفة الاستعداد لقبول هكذا افكار من خلال قطعة القماش المربوطة بقدمه اليمنى التي تعطي دلالة ان الشر والغيرة والطمع موجودات في الاصل في شخصية ياغو لكن ليس بذلك الكم الهائل الذي سيصبح بداخله فيما بعد، اي ملامح الغيرة والطمع بالسلطة وتريد فرض السيطرة والاخرى تحاول عدم الاستجابة لكن دون جدوى، والعلامات المميزة للشخصية التي تمثل الطمع والغيرة هي ربط الراس بقطعة قماش حمراء دون ظهور اي ملامح للوجه وهذا ما يعطي دلالة

الغيرة وانها ليست شخصية حقيقية، وتاتي نهاية هذه اللوحة بسيطرة الطمع الغيرة على ياغو من خلال دخول الشخصية التي تمثل الطمع و الغيرة بين قدمي ياغو وكانها دخلت الى جسده وبهذا تنتهي هذه اللوحة بالحوار التالي :

– اذا لم يكن في ميزان حياتنا كفة واحدة للعقل، توازن كفة الشهوة، فان حقارة الدم في طبيعتنا تؤدي بنا الى اشنع النتائج .

وقد اتى هذا الحوار كعلامة لسانية تحمل دلالة، ان غياب العقل وسيطرة الشهوات على الانسان تؤدي به الى اشنع النتائج التي يندم عليها فيما بعد، ومجيء هذه العلامة اللسانية هو توضيح لفكرة اللوحة المطروحة وبنفس الوقت وضع بداية للوحة الثالثة، والمتمثلة بدخول شخصية دزدمونة ووعطيل وهم يقومون بحراكات تدل على الحب بين الشخصيتان وشخصية ياغو في اعلى وسط المسرح تقوم بحركات تمثل بانها تتخيل ما يحدث امامها اي ان دزدمونة وعطيل في هذه اللوحة هم غير حقيقيان بل متخيلان من قبل ياغو وهذا ما يدور في عقل ياغو هو كيف يقضي على هذه المشاعر الموجودة بين دزدمونة وعطيل مما يستدعي الى دخول الشخصية التي انشطرت عن ياغو وتقوم بوضع قميص احمر على جسد ياغو فتعطي دلالة، بان الطمع الغيرة والشر قد تلبس ياغو بالكامل، وفي نفس الوقت ياخذ السايك بالحركة على شكل متموج وتبدا الاضاءة بالتحول الى اللون الاحمر وبهذا يتحول لون السايك الى الاحمر ايضا، مما يعطي دلالة على ان هذا التموج هو عدم استقرار الحالة النفسية لياغو، اي ان تموج السايك هو انعكاس للحالة النفسية .

تبدا اللوحة الثالثة بنزول ياغو على كرسي مع موسيقى تبدا بالارتفاع تدلل على قوة الفعل كالطمع بالحكم، ثم يبدا ياغو بالجلوس على الكرسي ثم ينسحب الى الوراء كان شخص يمنعه من الاستيلاء عليه ثم يبدا ياغو بالرقص مع الكرسي اشارة منه الى ارادة الحصول على الحكم باي طريقة كانت، ثم يقف على الكرسي وياخذ يجدف بكلتا يديه فاخذ الكرسي بالتحول في دلالته على انه سفينة التي يصل بها الى غاياته، وبهذا تكون الصور في هذه اللوحة اخذت بطابع التحولية وايضا التعدد الدلالي، وتكونت الصور من صور اجتماعية متعارف عليها في الوعي الجمعي لدى المتلقي متمثلة بالتجديف وحركات اخرى مغايرة لكن يمكن معرفتها من خلال سياق المشهد، ثم يبدا ياغو باخذ سيف ويقوم بحركات كانه يقاتل من اجل الحصول على الحكم لكن هذا القتال تشبيه لقتال فكري من اجل الوصول الى الحكم وهناك خيال ظل في نفس الوقت على السايك ليد تحمل سيف ذو انحناءة كما هو الحال في السيوف العربية، دلالة على القتال الدائر بينه وبين عطيل لان دلالة السيف المنحني مرجعيتها الى عطيل، ومن هذه اللوحة تنطلق كودات بونية تدلل على ان عطيل قائد عسكري وان السيف المنحني هو دلالة على ان عطيل ذو اصول عربية، حسب ما ظهر في اللوحة الثالثة من العرض، وفي بداية اللوحة الرابعة

يجلس عطيل على كرسي جالس عليه شخصية ياغو الذي يحاول ان يقنع عطيل بخيانة دزدمونة وكاسيو، كانه يريد ان يدخل هذه الافكار الى عقله ووضع عطيل لقطعة حمراء على راسه وخاصرته تدلل ان عطيل قد تولد لديه الشك والغيرة التي كبلته من خلال الدخول الى تفكيره عن طريق ياغو، وتنطلق الموسيقى ذات ايقاع متقطع تدلل على التوتر والانفعال ثم يزحف عطيل على الارض ويصعد فوقه ياغو التي يتملكها الشك والغيرة، محاولا سحب عطيل باتجاه اتخاذ قرار بشان خيانة دزدمونة، لكن عطيل يأبى ان ينسحب لافكاره التي تريد قتل دزدمونة، وذلك يتم من خلال حركات تعطي دلالة القتل، على شكل استلال سيف والضرب به في الهواء وكل هذا عبارة عن حركات وايماءات جسدية فقط لاعطاء هذه الدلالات، ثم في نهاية اللوحة الرابعة يتخذ عطيل قرار بقتل دزدمونة بعد ملاحظته بتكرار نفس الحركات التي تقوم بها ياغو المتمثلة بالشك والغيرة، وهذه الحركات هي تمثل القتل، ومن اجل اعطاء الدليل دخلت دزدمونة الى خشبة المسرح وعليها بقعه بيضاء وبقعة اخرى على عطيل ويقوم ياغو بالرقص مع دزمونة كانه تشبيه ليوصل فكرة الى عطيل بان كاسيو على علاقة بدزدمونة، وقيام ياغو بحركات ذات دلالة ممارسة الجنس، اشارة الى الخيانة ثم ياخذ المنديل من دزدمونة ويضعه على راس عطيل، كدليل على خيانة دزدمونة، ويكون متزامنا مع هذا الحدث تموج في السايك يبدا بالتسارع مع وضع المنديل على راس عطيل مع تغير لون الاضاءة الى الاحمر دلالة منها على تلبس الشك والغيرة لدى عطيل اكثر فاكثر ، ثم تبدا اللوحة الخامسة التي يظهر فيها مجموعة من الاشخاص الذين يسيرون كانهم جنود دلالة على الجيش الذي حلم به عطيل وهو يقوم بممارسة الجنس مع دزدمونة ويتم تمثيل ذلك من خلال دخول شخص يمثل الجيش وتدخل دزمونة وتقوم بحركات معه تحمل علامات تدل على الخيانة، وبهذا يحاول عطيل ان يفصل بينهما دون جدوى وبعد اخذ الاضاءة بالانخفاض تدريجيا ثم تنطفا وتفتح لنجد عطيل ممدا على الارض وهذا يعطي دلالة على ان عطيل كان يحلم، وياخذ مجموعة من الاشخاص بطعن عطيل دلالة على خيانة الصديق والحبيبة، كانها سكاكين تغرس في روح عطيل ثم تبدا الموسيقى بالارتفاع مع مصاحبتها لصوت رياح قوية وظهور دخان من اعلى يمين المسرح وحركة المجموعة بالرجوع الى الخلف كان الرياح تدفعهم بقوة الا ان عطيل يتقدم ببطا الى الامام ثم يقف بشكل مستقيم فتتوقف الرياح والموسيقى، دلالة منها على ان عطيل اتخذ قرار بقتل دزدمونة، وبهذا يكون هذا المشهد يحمل اشارات موسيقية مصاحبة للفعل، وتحمل علامات بجانب العلامات الجسدية .

تبدا اللوحة السادسة بدخول اربع شخصيات وارتكازها على اليدين والقدمين مكونين تشكيل يشبه السرير ثم ياخذ ممثلان قطعة قماش طويلة ممتدة من اعلى وسط المسرح الى السفل وسط المسرح ويقومون بوضعها على على الاشخاص الذين يكونون السرير مع ملاحظة ان القماش

لونه احمر دلالة منه على ان السرير سيشهد على عملية قتل، تدخل دزدمونة وتستلقي على اجساد الممثلين الاربع الذين كونوا سرير باجسادهم، ويجلس عطيل على ركبيتيه يقوم بخنق رقبة دزدمونة بكلتا يديه، ثم يبتعد عطيل وتستيقظ دزدمونة وتقوم بحركات دلالتها الاستيقاظ من النوم على اثر كابوس مزعج، وهذه الحركات تكون مشابهه للحراكات التي نقوم بها في الحياة الاعتيادية عندما نستيقظ على اثر كابوس فتصبح بذلك علامات اجتماعية موجودة في الوعي الجمعي لدى المتلقي، ثم تاخذ الاضاءة بالتحول الى اللون الاحمر تدريجيا فيدخل ياغو واضعا على راسه قطعة قماش سوداء، تدل على الكراهية والطمع والغيرة قد تملكت ياغو بشكل كامل، ويقوم بحركات اشارة الى بداية فعل القتل، ثم يدخل عطيل وهو يلبس سترة بيضاءة تدل على النقاء لدى عطيل قبل ارتكاب الجريمة، ويحمل بيده شمعة فيقوم باطفاءها اشارة الى انه سيقوم بانهاء حياة دزدمونة لكن ما ان يجلس ويتخذ القرار يصعد فوق دزدمونة وياخذ ياغو بوضع قماش احمر على راس عطيل ويقوم بنزع السترة البيضاء لتكشف عن قطعة قماش حمراء تلف جسد عطيل، دلالة على التلبس الكامل للشك والغيرة في داخل عطيل فيقوم بتطويق رقبتها بيديه وينهي حياتها، وسقط على الارض دلالة على موته هو الاخر، فتظهر اللوحة الاخيرة للعرض بوجود ياغو مع ربط يده اليمنى بقماش ابيض، واليد الاخرى تطوقها قطعة قماش سوداء دلالة على الكراهية والشر، وتلف الرقبة قطعة قماش حمراء دلالة على الغيرة والطمع، وبهذا يتم جذب قطع القماش الثلاثة من جميع الجهات مما تعطي دلالة، على سيطرة هذه الصفات والافكار على ياغو فانتجت منه بشر يحمل معالم الشر منزوع من الانسانية يريد الوصول الى غاياته باي طريقة كانت، ثم يلف ياغو بشكل كامل بالقماش الاحمر والاسود، دلالة على تلبس الغيرة والطمع والكراهية بشخصية ياغو بشكل كامل، دلالة على ان سيطرة الغيرة والكراهية والطمع تقتل الانسانية بداخل البشر وما ان تبدا التحية التي هي امتداد للعرض التي يقوم بها الممثلون بحركات راقصة وتشكيلات دلالة على المراحل التي مر بها عطيل وصولا الى الماساة التي وقع فيها .

العرض يقوم بمجمله على الحركات الجسدية التي يقوم بها الممثلين، فكانت هذه الحركات هي بمثابة اللغة التي تحل محل اللغة المنطوقة متمثلة بالكودات الكينزية، الا ان هناك مشهدان استعمل فيها الحوار المنطوق كتوضيح للمشهد، وكانت كودات الموسيقى تاخذ دور المنسق الايقاعي و مولد للدلالات في نفس الوقت، اضافة الى الاضاءة التي عملت على اسناد الجو النفسي العام واعطاء الدلالات بدورها على شكل انعكاس للحالات الداخلية للشخصية، وحركة السايك مع حركة اجساد الممثلين مكملة بذلك المعنى للمشهد فتكون هنا صوريمكن تفسيرها والوصول الى غايتها، اضافة الى ارتداءاللباس التي تشمل الزي الذي يلبسه الممثلون ودلالاتها،

وعلى الرغم من هذا كله الا ان بعض الحركات جاءت بشكل غامض يصعب تفسيرها، وبعض الحركات ماخوذه من تمارين اليوغا فيرى المتلقي بانها دخيلة على العرض ولا تمت له بصلة .

الفصل الرابع

(النتائج والاستنتاجات)

النتائج:-

من خلال تحليل عينة البحث توصل الباحث الى النتائج الاتية :

١- اعتمد العرض بشكل اساسي على جسد الممثل في انتاج الصورة و لايصال الافكار.

٢- استخدمت الموسيقى والمؤثرات الصوتية بشكل يدعم العلامات البصرية، اضافة الى تنظيم ايقاع العرض والمساندة في خلق الجو النفسي العام، الا ان بعض المشاهد لم يتناسب الايقاع الحركي مع الموسيقى .

٣- وظف الزي في مسرحية عطيل لكشف الدلالات النفسية، و كان الزي يغطي الجزء الاسفل من الجسم فقط.

٤- وظفت الاضاءة في مسرحية عطيل بشكل يكشف البعد النفسي للشخصيات اضافة الى مساندة الجو النفسي العام.

٥- لم يستخدم اي ديكور في عرض عطيل .

٦- استخدام اللغة الجسدية للمثل بدل اللغة المنطوقة في ايصال افكار العرض، الا ان مسرحية عطيل استعانت بالحوار في مشهدين .

٧- لم تكن كل الحركات ذات علامات قصدية، بل جاء بعضها مشابها لحركات تمارين اليوغا، وحركات اخرى اصلها تمارين رياضية .

٨- استخدام بعض الحركات التي تحمل علامات متعارف عليها في الوعي الجمعي لدى المتلقي.

٩- في عرض عطيل طغت الحركات الاعتيادية الايمائية على مفهوم الرقص .

الاستنتاجات :

١- الاهتمام بجسد الممثل على حساب العناصر الاخرى في انتاج العلامة خلق نوع من الضعف في بقية العناصر الاخرى .

٢- استخدم الزي بشكل خفيف وفي الجزء الاسفل من الجسم لاعطاء الممثل الحرية في الحركة دون تقييد .

٣- لم يستخدم ديكور في العروض، وذلك من اجل خلق مساحة كافية لحركة الممثل على خشبة السرح .

٤- عدم المام المصممين بالرقص الدرامي بالشكل الكافي ادى استخدام حركات دخيلة على العرض.

٥- جاء استخدام الحركات الرياضية وحركات اليوغا من اجل ملئ الفراغات في المشهد المسرحي .

٦- استخدام الحوار في مشهدين من عرض عطيل، وذلك من اجل التركيز على الفكرة الكامنة وراء الحوار .

٧- استخدام الحركات الاعتيادية من اجل تكوين صورة جمالية ضمن المشهد .

٨- عدم امتلاك بعض الممثلين على اجسام رشيقة ومطواعة، ادى الى صعوبة تنفيذ بعض الحركات الراقصة .

قائمة المصادر والمراجع:

١- سيرجي م ازينشتاين ' الاحساس السينمائي ' تعريب سهيل جيده ' (بيروت : دار الفاربي ' ١٩٧٥.

٢- عبد الحميد(شاكر)عصر الصورة،السلبيات والايجابيات،،(الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،٢٠٠٥.

٣- الامام(غادة)، جاستون باشلار،جماليات الصورة، الطبعة الاولى،(بيروت:التنوير للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠١٠.

٤- جودي(جبار). جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي . الطبعة الاولى . بغداد : الزاوية للتصميم والطباعة، ٢٠١١.

٥- حمدي (صفية احمد محي الدين) . التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي . الطبعة الاولى . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ٢٠٠٧.

٦- النصرالله(ياسين)، ثلاثة نماذج من الاخراج المسرحي في العراق مجلة الاقلام (بغداد) العدد ٣ اذار ١٩٨٩،

٧- شلنج (كرس) . الجسد والنظرية الاجتماعية . ترجمة : منى البحر ونجيب الحصادي . الطبعة الاولى . الاسكندرية : دار العين للنشر، ٢٠٠٩.

٨- القصب(صلاح): مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق. بحث مقدم الى المؤتمر العلمي، كلية الفنون/ قسم المسرح ١٩٨٦.

٩- القصص (مجد) . رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين : النظرية والتطبيق . عمان : وزارة الثقافة، ٢٠٠٩.

١٠- قطاع (امال شكري) . وليد عوني وفن الرقص المسرحي الحديث . ترجمة : نرمين جوزيف وانجي القاضي . الطبعة الاولى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

١١- قلعة جي عبد الفتاح. المسرح الحديث : الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل . الطبعة الاولى .سلسلة الدراسات(١١). دمشق : اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١١.

١٢- الكاشف(مدحت). اللغة الجسدية للمثل .الطبعة الاولى . القاهرة : مطابع الاهرام التجارية .ب ت .

١٣- مرعي (عبد الصاحب نعمة). التشكيل الحركي : الميزانسين في العرض المسرحي . الطبعة الاولى .الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٣.

١٤- معلا (نديم) . لغة العرض المسرحي . الطبعة الاولى . بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٤.

١٧- ويلسون جيلين . سيكلوجية فنون الاداء . ترجمة : شاكر عبد الحميد . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،٢٠٠٠

١٨- ارتو(انتوان): المسرح وقرينه. ت: سامية اسعد. دار النهضة العربية. مصر ١٩٧٣.

١٩- اردش(سعد)، المخرج في المسرح المعاصر،عالم المعرفة (الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،١٩٩٨

٢٠- عقيل مهدي' نظرات في فن التمثيل ' (بغداد: جامعة بغداد') ١٩٨٨.

٢١- الانباري (صباح) . تجربتان عربيتان متميزتان في الرقص الدرامي .مجلة الحياة المسرحية . العدد٦٢. (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٧.

٢٢- عبد الامير (احمد محمد) . بنية الايماءة الجسدية وشعريتها الدلالية في المسرح الايمائي . مجلة الخشبة . العدد الثاني . السنة الاولى، ٢٠١٣.

٢٣- عبد الفتاح هناء. " بينا باوش " مجددة الرقص المسرحي الحديث . مجلة المسرح . العدد (٢٤٠) . القاهرة: مجلة شهرية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢.

٢٤- محمد (ليلى) . الايقاع في الكيروكرافيا . مجلة الخشبة . العدد(٢) السنة الاولى . مجلة فصلية تصدر عن مركز روابط للفنون الادائية، ٢٠١٣.

٢٥- مؤمن (محمد) . التحليل العلاماتي لفن اداء الممثل المسرحي . مجلة فضاءات مسرحية . العدد(٥) السنة الثانية . تونس : شركة فنون الرسم والنشر والصحافة ١٩٨٦.

٢٦- الياس (ماري) و حنان قصاب . المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ط٢. بيروت : مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦.