جماليات الصورة في عروض كلية الفنون الجميلة مسرحية جحيم الارض انموذجا

م. م حسن جبر راشد

جامعة واسط /كلية الفنون الجميلة

hasan.jaber@uowasit.edu.iq

ملخص البحث:

مثلت الصورة المسرحية أهمية كبرى ورئيسية في العمل المسرحي منذ نشأة الدراما في بلاد الإغريق وتحولاتها العديدة من صورة تحاكي الواقع والميثولوجيا إلى صورة تحاكي دواخل الإنسان الدفينة، وتعبر عن أفكاره وتطلعاته لتحاكي عالم الإنسان المتجددة بكل تعقيداته وتغيراته.

ولغرض رصد تلك المغايرة في آليات اشتغال الصورة، ولأهمية الموضوع اختار الباحث عنوان بحثه الموسوم (جماليات الصورة في عروض كلية الفنون الجميلة مسرحية جحيم الأرض أنموذجا). وقد قسم الباحث الى اربعة فصول تضمن الفصل الاول : الاطار المنهجي. مشكلة البحث وقد بلور الباحث مشكلة البحث في العنوان التالي : (جماليات الصورة في عروض كلية الفنون الجميلة مسرحية جحيم الارض انموذجا). ومن ثم اهمية البحث واهدافه لينتهي الفصل بتحديد المصطلحات، اما الفصل الثاني مثل الاطار النظري فتكون من مبحثين وكما يلي: المبحث الاول: مفهوم الصورة ونشاتها في المسرح. المبحث الثاني: جماليات التكوين الصوري في الرؤى الاخراجية:.اما الفصل الثالث فتناول اجراءات البحث: وتمثلت تحديد الاجراءات الخاصة للبحث حسب ما هو معمول في اكاديميا. وقد نوقشت النتائج في الفصل الرابع اذ نذكر اهمها :

١. اتسم العرض جحيم الارض (عينة البحث) بالوحدة الموضوعية في تثبيت القيم الجمالية للصورة المسرحية داخل العمل المسرحي، إذ تم توظيف كل وسائل التشكيل الصوري من الإضاءة والديكور والأزياء فضلا عن التقنيات الحديثة .

٢. تبلورت جمالية الصورة في العرض المسرحي جحيم الأراض(عينة البحث) عبر التشكيلات الجسدية للمثلين بالاعتماد على التكوينات والايماءات والاشارات التي كانت لغة التواصل بينها وبين المتلقي .

٣. جمالية الصورة التي في العرض المسرحي جحيم الأراض(عينة البحث) تحاكي الواقع من خلال استخدام المخرج لصور مسرحية - فيديوهات مصورة- تنم عن المواقف وهواجس النفس البشرية وصراعاتها ما بين الخير والشر، وما خلفته الحروب من دمار وقتل لبني البشر عبر التاريخ .

فيلخص الباحث جملة من الاستنتاجات اهمها

١. جمالية الصورة المسرحية تكون ذات دلالات مفتوحة وغير مقيدة بأسلوب ولغة واحدة .

٢. جماليات الصورة المسرحية تتمظهر من خلال تحولات الشخصية بواسطة التقنيات مثل الماكياج والازياء والاضاءة ودعمها على لتحولات الجسدية للممثل.

ليختم الباحث بحثه بقائمة المصادر والمراجع .

Research Summary:

The theatrical image has represented a major and major importance in theatrical work since the emergence of drama in Greece and its many transformations from an image that mimics reality and mythology to an image that mimics the buried insides of man, and expresses his thoughts and aspirations to imitate the renewed human world with all its complexities and changes.

For the purpose of monitoring this difference in the mechanisms of image operation, and due to the importance of the topic, the researcher chose the title of his research entitled (Aesthetics of the image in the performances of the College of Fine Arts, the play Hell on Earth as an example). The researcher was divided into four chapters, the first chapter included: Methodological framework. Research problem: The researcher crystallized the research problem in the following title: (Image aesthetics in the performances of the College of Fine Arts, the play Hell on Earth as an

example). Hence the importance of the research and its objectives. The chapter ends by defining the terms. The second chapter, like the theoretical framework, consists of two sections, as follows: The first section: The concept of the image and its origins in theatre. The second section: The aesthetics of visual composition in directorial visions. As for the third chapter, it dealt with the research procedures: It consisted of defining the special procedures for the research according to what is done in academia. The results were discussed in the fourth chapter, and we mention the most important of them:

1. The show Hell on Earth (research sample) was characterized by thematic unity in establishing the aesthetic values of the theatrical image within the theatrical work, as all means of image formation were employed, including lighting, decoration, and costumes, as well as modern techniques.

2. The aesthetics of the image in the theatrical performance Inferno on Earth (research sample) was crystallized through the physical formations of the two actors, relying on the formations, gestures, and signs that were the language of communication between them and the recipient.

3. The aesthetics of the image in the theatrical performance Inferno on Earth (research sample) simulates reality through the director's use of theatrical images - graphic videos - that reflect the attitudes and concerns of the human soul and its conflicts between good and evil, and the destruction and killing caused by wars of human beings throughout history. The researcher summarizes a number of conclusions, the most important of which is:

1. The aesthetics of the theatrical image must have open connotations and are not restricted by a single style and language.
2. The aesthetics of the theatrical image are demonstrated through the character's transformations through techniques such as makeup, costumes, and lighting, and their support of the actor's physical transformations.

The researcher concludes his research with a list of sources and references.

الفصل الاول : الاطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث

يعد الفن بصفة عامة بمختلف مجالاته رسالة إنسانية له الأثر العميق على النفس البشرية كونه وسيلة مهمة للتعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس، و يتمظهر الفن من خلال صورة الشكل، والصورة في الفن هو إبداع مجازي باعتباره مجالا واسعا للتعبير، ولهذا فإن الصورة في المسرح تحمل كثافة دلالية، نتيجة الاختلافات الفلسفية والتحولات التي تمر بها تداخل عناصرها، لتشكل تأويل وخطاب بصري يحمل دلالات رمزية وايقونية ترسل إلى المتلقي بقصدية ليتم فك شفراتها من خلال القراءات المتعددة للحدث الدرامي، فهي بذلك تتجاوز لغة الحوار في أغلب الأحيان.

ولأن مفهوم المسرح هو عمل فني متكامل، فإن جماليات تشكيل الصور فيه تتمظهر من خلال العلاقات المرتبطة بين عناصر تكوينها- الفضاء والخلفية التشكيلة وجسد الممثل – ولعل من أهم تلك العناصر هو جسد الممثل، باعتباره العنصر المتحرك والحي، وعن طريقه يمكن إرسال الرسائل والأفكار إلى المتلقي عن طريق الحوار أو الجسد وما يقدمه من حركات وإيماءات، لتحقيق صورة جمالية بصرية متكاملة تهدف إلى تحقق مضمون العرض. فالخطاب الذي يسخر الصورة له نجده يسعى الى خلق وترتيب الصورة وربطها بشكل يكون حقلا سميائديا جاذبا الى المتلقي لفلك شفراته والتوغل في عالمة، وتأسيسا لما تقدم بلور الباحث مشكلة بحثه في العنوان الآتي: جماليات الصورة في عروض كلية الفنون الجميلة مسرحية جحيم الأرض أنموذجا.

ثانيا: اهمية البحث:

تكمن أهمية البحث الحالي في أنه يسلط الضوء على جماليات الصورة المسرحية من خلال ما تحمله هذه الصورة الى المتلقي عبر اللغات التي تكون مفهومه من قبل المتلقي مع ما تحمله هذه الدلالات الفنية الشكلية والمضمونية في اثراء العرض المسرحي وبالتالي تلاقي الاستحسان من الناحية الجمالية والوظيفة لدى المتلقي.

بينما الحاجة اليه:

فانه يسلط الضوء على جماليات الصورة، مما يفيد الدارسين والعاملين في الحقل المسرحي – المخرج والسينوغرافي – على حدا سواء.

ثالثا: هدف البحث

التعريف على جماليات الصورة في عروض كلية الفنون الجميلة مسرحية جحيم الارض انموذجا).

رابعا: حدود البحث

الحدود الموضوعية: اشتملت على المسرحيات المتضمنة الصورة في العرض بدل الحوار في ايصال فكرة النص.

الحدود المكانية: كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط.

الحدود الزمانية : تضمنت المسرحيات التي عرضت ما بين ٢٠٢٠-٢٠٢٣.

تعريف المصطلحات:

الجمالية لغة: يعرفها (الرازي) بأنها: (الجمال) الحسن وقد (جَمُل) الرجُلُ بالضم (جَمَالًا) فهو (جَمِيل) والمرأةُ (جَمِيلة)... وأجْمَلَ الصَّنِيعةَ عند فلان وأجْمَل في صَنِيعِهِ" (الرازي، ١٩٨٣، صفحة ١١١). اما فلسفياً فيعرفها (جميل صليبا) بأنها: "المنسوب إلى الجمال، بالقول: الشعور الجمالي، والحكم الجمالي، والنشاط الجمالي. والجمالية الفلسفية هي الاتجاه الضمني أو الصريح إلى تفضيل المذاهب الفلسفية الجميلة على المذاهب الفلسفية الصحيحة" (الفلسفي، ١٩٨٢، صفحة ٤٠٩).

الجمالية اصطلاحًا:

يعرفها (هربرت ريد) بأنها: "وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا" (ريد، معنى الفن: تر: سامي خشبة: ط ٢، ١٩٨٦، صفحة ٣٧). اما (سوزان لانجر) فترى أن: "الجمال يبتدئ في العمل الفني من خلال امكاناته التعبيرية ... وان الجمال هو التعبيرية. معنى ذلك ان العمل الفني، كلما كان معبراً، كلما كان جميلاً، وكلما فقد شيئاً من هذه التعبيرية فقد جمالهُ" (حكيم، ١٩٨٦، صفحة ٩٤).

التعريف الاجرائي:

يتبنى الباحث تعريف (سوزان لانجر) كونه ينسجم مع معطيات البحث الحالي.

الصورة المسرحية:

الصورة لغةً: وعرَفت الصورة فِي مختار الصحاح على أنها: "(صورة تصويراً) (فتصوّر) و (تصوَّرت) الشيء توهِمت (صورتهُ فتصوَّر) لِي. و(التصاوير) التَّمَاثِيل." (الرازي، ١٩٨٣، صفحة ٣٢٧)

اما في معجم مَقاييس اللغة مَادَّةٌ (صوّر): ." الصاد وَالواو وَالرَّاء كَلِمَاتٌ كَثِيرَةٌ مُتَبَاينَةٌ الْأُصُول، وَلَيْسَ هَذَا الْبَابِ قِيَاس وَاشْتِقَاق" (فارس، ١٩٩٦، صفحة ٥٦)، وذَكَرْت الصورة فِي الْمُعْجَمِ الْوَسِيطِ : إنْ "(صوره): جَعَلَ لَهُ صُورَةٌ مجسمة. وَفِي التَّنْزِيلِ العزيز(هُوَ الذي يصوركم فِي الْأَرْحَامِ كَيْف يشاء) و- الشيء أَوْ الشَّخْصِ: رَسْمُهُ عَلَى الْوَرَقِ أَوْ الْحَائِطِ وَنَحْوِهِمَا بالفلم أَو الفرجون أَو بِآلَةِ التصوير و – الْأَمْر: وَصْفِه وَصْفاً يَكْشِف جُزْئِيَّاتِه. (تصور): تَكَوَّنَت لَهُ صُورَةٌ وَشَكَّل. و- الشيء: تَخَيُّلُه وَاسْتَحْضَر صُورَتُهُ فِي ذِهْنِهِ" (وآخرون، ٢٠٠٤، صفحة ٥٢٨). وجاء تعريف الصورة فلسفياً : "هي الوجود الْفعلي أَو الواقعي بِخلاف الوجود ٱلموضوعي، وكذلك هي كل ما يصور وظهر شكله بوضوح، ومعنى ٱلصوري إذن هو ٱلظاهر والخاص والبين" (صليبا، ١٩٨٢، صفحة ٧٤١).

الصورة اصطلاحا:

يعرّفها (هربرت ريد) بِقَوله: "هِي الهيأة آلتي اتخذها العمل سواء اكان بناءً أَو تمثالاً، أَوْ صورة او قصيدة شعرية، فإن كل شيء من هذه، قد اتخذ هيأة خاصة أَو مُتخصصة، وتلك الهيأة هي شكل العمل الفني" (ريد، معنى الفن: تر: سامي خيشة، ١٩٩٨، صفحة ٢٠) . و يعرف (جون ديوي) الصورة بانها: "تشير إلى طريقة خاصة في النظر إلى الاشياء والاحساس بها، وتقديم المادة المختبرة وتصبح بطريقة فعالة ناجعة عنصرًا لبناء خبرة جديدة من اولئك الذي ن تقل موهبتهم عن موهبة المبدع الاصلي"

(ديوي، ٢٠١١، صفحة ١٨٤). وعرفها (الصغير) بأنها: اداة فنية لاستيعاب إبعاد الشكل والمضمون لما لها من مميزات ما بين تلك المميزات من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلاً " (حسين، ١٩٨٢، صفحة ٣٧). أَما (يودين) فيعرف الصورة على انها: "تمثل وحدة متداخلة بين الحسي والمنطقي، المتعين والمجرد، المباشر وغير المباشر، الجزئي والكلي، العرضي والضروري، الخارجي والداخلي، الجزء والكل، المظهر والجوهر، الشكل والمضمون، فَإن الوحدة الجدلية بين هذه الجوانب المتعارضة ـــ حين تُعالج بالوسائل الملائمة للكل ـــ تُؤَدي إلى صور من الشخصيات والملابسات التي تعبر عن افكار وعواطف جمالية محددة، وتنقل افكاراً وانفعالات سامية، ويقوم التخيل بِدور غير عادي في خلقِ الصورة الفنية" (روزنتال، ١٩٨٥، صفحة ٢٧٨). ويعرفها (جابر عصفور) بأنها: "طريقة للتعبير، أَو وجه من اوجه الدلالة، تنحصر أَهميتها فيما تُحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير" (عصفور، ١٩٩٢، صفحة ٣٢٣).

أَما الصورة في المسرح فيعرفها (صلاح القصب) على أَنها: "تكوينات تظهر مبعثرة وبعِيده عن مضمون فلسفي هائل يوحد جزئيتها، ليفجر الشكل" (القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، ٢٠٠٣، صفحة ٩).

ويعرفها الباحث اجرائيا على انها (مزج واندماج وتراكب مختلف كل العناصر في هوية واحدة, لتؤكد التناسق والانسجام بين أجزاء العمل الفني ووحدته العضوية, عن طريق رؤية بصرية فكرية مختلفة, يتفاعل معها المتلقي).

الفصل الثاني:

المبحث الاول

مفهوم الصورة ونشاتها في المسرح :

من الصعب تحديد مفهوم الصورة تحديدا دقيقا خصوصا اذا كانت باتجاه الفن، كون الفنون بطبيعتها لا تلتزم بأن تكون مقيدة وفق مفهوم معين، ولعل هذا الأمر هو من أعطى التعدد في مفاهيم الصورة وتباينها عند النقاد والمختصين، بتعدد منطلقاتهم واتجاهاتهم الفكرية والفلسفية. تحمل الصورة سلطة خاصة على مر العصور، حيث نجد ظاهرها مجرد بسيط، أما الجوهر فإنه يحمل قوة تتجاوز الوسيط لتتملك المتلقي، عن طريق تحولاتها وتعدد أشكالها (شقرون، ٢٠٠٩، صفحة ٧) . لقد تعامل الانسان في بدايته مع الشكل او المظهر الخارجي للأشياء المحيطة به ولم يكن يرى صفاتها الموضوعية فقد كانت تفوق لديه مشاعر الاستهلاك العلمي، اذ بدأت اللحظة الجمالية لديه عن طريق المحاكاة ومع تطور العقل الثري شيئا فشيئا بدا التحول في مستوى تشكيله للصورة والذي كان يسير مع الظواهر المعقدة، ادى الى تحول الافكار الى براعة

في صياغة الشكل، وهنا كانت الحركة الداخلية للصورة تسير بتصميمات هائلة لمضامينها الداخلية اذ "اصبح الانسان يدرك المبدأ التقني البنائي للشيء المعني، او للظاهرة المعنية من ظواهر الطبيعة، وهو بذلك يفصل فكرة الشيء عن الشيء نفسه، ويستطيع استخدام مبدا هذا الشيء، او هذه الظاهرة، ليقوم، واعيا، بالخلق، وبالإنتاج من اجل استهلاكه الخاص" (غاتشيف، ١٩٩٠، صفحة ٢٨). إن الشكل يرتبط ارتباطا وثيقا بمعتقدات الإنسان الميثولوجيا والسياسية والاجتماعية، ومن الصعوبة بمكان تغير الشكل بالموائمة مع التغير في المفهوم أو المعنى الداخلي للشكل، فإن حركة التغير التي تطرأ على الشكل حركة بطيئة ومعقدة تصدم بمعوقات سوسيولوجية وسايكولوجية تابعة من داخل الأشكال، وخوفه من محيطه، أن حركة الشكل هي حركة معقدة نابعة من الظروف المحيطة بالشكل نفسه، وبالتطورات الفكرية والاجتماعية والعلمية التي يمر بها المجتمع. وان عملية التغير التي تطرا على الشكل، هي عملية جدليه نابعة من التناقض بين الشكل القديم او المألوف وبين التطورات التي طرأت على المعنى الضمني له مع تغير مفهوم المجتمع عن ما كان عليه حين الولادة الاولى للشكل التناقض بين الشكل القديم والمحتوى الجديد يؤدي الى استبداله باخر جديد ولهذا فان المحتوى يحصل على مساحة اوسع للتطور (افاناسييف، ١٩٨٤، صفحة ١١٢). وإنَّ للصورة معاني تنتقل من مجال إلى اخر, في الفلسفة والفن والمنطق والطبيعة وما بعد الطبيعية والأخلاق, ولعل هذا التداخل هو السبب لتداخل المعنى, مثلما هو الحال بين الحسي والمعرفي او المادة والروح, او بين المعرفي والابداعي باعتباره نتاجًا معرفيًا انسانيًا, اذ تعكس بشكل مباشر العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر (المرزوك، ٢٠١٤، صفحة ٢٨٧). كانت الصورة قبل ظهور الافكار الدينية لدى الانسان مرتبطة بمضمونها ترابطا عضويا فيزيائيا، حتى بدأت الافكار الدينية بالظهور وخاصة الديانات الطوطمية، وهنا تخلت الصورة عن مادتها الفيزيائية فاصبح فيها تصور روحي يحمل في داخله شكلا محددا بصفات مرتبطة بالشيء وطبيعته فاصبح لدى الانسان فكرة عن الشيء (غاتشيف، ١٩٩٠، صفحة ٣١). ان هذه المرحلة بالذات هي المرحلة الكلاسيكية في الفن وظهور فن المسرح الذي هو نتاج تلك الديانة الإغريقية. والصورة هي شكل المضمون وهي الهيئة التي تتجسد من خلال تحويل المعنى او المضمون الى مادة وهياة الشكل، ولا يمكن للفن ان يعبر عن نفسه الا من خلال شكل الصورة؛ وبدونها ستبقى افكار مجردة، وهنا تكمن اهمية الصورة في الفن كون " الفن شكل او صورة وهو لا يبدوا الا من خلال شكل، ومهمة الشكل هو التعبير عن الوجدان البشري" (الصباغ، ١٩٩٩، صفحة ٥٢). وبهذا فان الفن هو خلق وانتاج، وهذا ما يتجه بنا الى عَدّ العمل اثناء عملية الخلق هو لحظة انتاجً فكري او اكتشاف غايات جديدة، والصورة تؤدي بنا الى لحظة الاكتشاف، وتصل الى تحديد

غاياتها عن طريق وسائلها المختلفة، لهذا فان الصورة تمتلك اهميتها كونها تعَّدِ "جوهر الفن وسمته الاساسية" (الصباغ، ١٩٩٩، صفحة ٥٨٣)، والجوهر هو من يعِّين المادة الفنية بعَّدِه "معنى شيءٌ ما، الذي هو في ذاته ، في تميزه من كل الاشياء الاخرى وتعارضه مع الحالات المتغيرة للشيء تحت تأثير ظروف مختلفة" (روزنتال، ١٩٨٥، صفحة ٥٨٦) .

ان ظواهر العالم الخارجي تكون شكلاً من اشكال النشاط الانساني الذي يعبّر عن الواقع، كون الواقع يحمل الظواهر الا انه يحرمها من خواصها الحقيقية، كون استقلالها عن الوعي؛ تجعل من عدم انتظامها او انسجامها بعيداً عن تحررها كون جوهر الاشياء "يستبدى في صورة حوادث مشوشة ومضطربة، اما الفن فيحرر المضمون الحقيقي للظاهرة" (أنيكست، ٢٠٠٠، صفحة ٣٧). قد استخدم الانسان البدائي الرقص كوسيلة للتعبير عن اعمق مشاعره وذلك بسبب فقر وسائله التعبيرية، اذ تعتبر حركات الرقص هذه بمثابة اللغة التي يتحدث بها الانسان الى الهته، معتبرها طقسا دينيا اضافة الى التعبير عن السعادة، وهذه الرقصات تحولت بدلالاتها التعبيرية المرسومة لتكون نواة للمسرح، والى يومنا هذا تؤدي جميع الدلالات التي حددتها الشعوب البدائية (تشيني، ١٩٩٨، صفحة ١١). ووفقا لذلك فان المشاهد والحركات الجسدية التي قدمت على خشبة المسرح الاغريقي كانت ذات خصائص دينية ميثولوجية، اي انها متعلقة بثوابت تلك المرحلة من التاريخ، بكافة معتقداتها وطقوسها الدينية، وبذلك كانت هناك محددات حول الصورة المسرحية المقدمة في بلاد الاغريق، بوجود هيكل اله الخصب (ديونسيوس) في المسرح على مكان مرتفع ومقدس، خاص للعبادة وكان الناس يدخلون المعبد وملء قلوبهم الخشوع والاحترام، ومن جماليات الصورة عدم السماح بان تمثل فيه مناظر القتل والعنف، بل كان يسمع الجمهور الصراخ والعويل اتيا من الخارج (الدسوقي، ١٩٦٦، صفحة ٥). ومن مميزات المسرح الاغريقي ايضا هو وجود مذبح الاله ديونوسيوس وسط المسرح وتحيط به المذابح مع بعض التماثيل بشكل دائري، فضلا عن وجود بناء بسيط له باب واحد، وبالنظر الى قلة عدد الممثلين كانت تستخدم الاقنعة للدلالة على الشخصيات الاخرى وبذلك قد كانت بديلا عن الماكياج (الوهاب، ٢٠٠٧، صفحة ٥٤). وعلى العكس من حركات جسد الممثل الاغريقي الذي كان يقدم فكرة معمقة، اعتمد الممثل الروماني في ادائه على الحركات الجسدية الايقاعية والرمزية، والذي عرف هذا الاداء باسم البانتوميم، وما ينتجه هذا الاداء من ايماءات دون الحاجة الى الاداء الصوتي، بهدف ابعاث المتعة. وبذلك فان المسرح الروماني ركز على الصور الحركية التي يؤديها الممثل ودلالاتها، على حساب الحوار (تشيني، ١٩٩٨، صفحة ١٤٠)، وفي العصور الوسطى كان المسرح الكنسي للوعظ والإرشاد، عبر الحلقات التي تكونت من مجموعات

دينية وأخلاقية، تميزت الصورة المسرحية قس ذلك المسرح بالاستعارة الدرامية للأحداث، حيث يرتدي احد القساوسة الملابس البيضاء للتعبير عن الملاك، اما الديكور فقد توسط الصليب المنظر المسرحي، واستخدم اثاث الكنيسية، فقد كان الجانب الايمن من الصليب هو جانب الخير الذي يمثل قبر السيد المسيح والجنة والمريمات الثلاث ورفات المسيح، اما الجانب الايسر من الصليب فقد مثل الشر، الذي كان فيه السجن وجهنم او الجحيم ، اما الممثلين فقد كان القساوسة والرهبان يقومون بأداء الأدوار التمثيلية (الوهاب، ٢٠٠٧، الصفحات ١٤٥ - ١٤٦) .

والصورة في ذلك تعد الكل المكتمل، فهي علاقة بين الجانب المادي والمتخيل بين الحسي والذهني الذي يبنى على اساس حالة واقعية مرت به او امامه، فهو اما ان يكون متفرج على الفعل او قام بالفعل وفي كلا الحالتين اكتسب خبرة عن طريق تطوير ما يراه من مشاهد ذهنيا وتقلها من مستوى صوري الى اخر، وعليه فقد دمج الانسان بين المادي والمتخيل لانشاء مكونات الصورة المختلفة، وبذلك تثبت الصورة على انها تمثيل للواقع المرئي ذهنيا وبصريا، فإما تكون فعل للمشاهدة او مشاهدة للفعل أي ان الصورة فعل بحد ذاتها، وهذا الفعل اما ان يكون للقراءة او لقراءة الفعل وفي كلا الحالتين هناك طرفي في العملية الطرف المادي والاخر المتخيل، مرئي وغير مرئي، وهذا ما تولده الصورة.

المبحث الثاني :

جماليات التكوين الصوري في الرؤى الاخراجية:

ان مصطلح الإخراج لم ينتشر استعماله إلا منذ أواخر القرن التاسع عشر رغم أنه من الناحية العملية كان يمارس منذ القدم وكان ملازم للدراما منذ نشأتها، ومن هنا بدا في واربا اقامة الورش المختبرية للأعمال الفنية من قبل العديد من التيارات والاساليب والافكار التي تبناها المخرجين، وما نتج عنها من تركيب وتشكيل وتكامل انشائي لعناصر الصورة المسرحية وفق اشتغالاتهم ورؤاهم في كيفية انتاج الصورة المسرحية بالشكل النهائي وبما ينسجم مع فكرة العرض (جي، ٢٠١١، صفحة ٢٣). وانطلاقا من ذلك فان العمل الفني لا يمكن ان يكون قادر على رؤية العالم الا من خلال العلاقات المتبادلة التي تشكل مجموعة هائلة من الانطباعات والتي تولد حركة العمل الفني وتطوره ونموه من خلال ابداع صور متخيلة عن الواقع وتصادمه وتناقضه وعلية فان "الوظيفة الاخراجية الجمالية، ينصب على نحت "دال" كبير ومركزي وقد يعبر

هذا الدال عن مدلولات مختلفة، تبعا لاختلاف القراءات التي ينتجها المتلقون، ومن بينها المخرج نفسه" (مهدي، ١٩٩٩، صفحة ١٢٥)، فالعرض المسرحي تجربة ابداعية تبدا من قراءة النص وتنتهي بنهاية العرض، وصورة العرض هي في الاساس ما يرسمه العرض من خلال حركة وتشكيل علاماته كمحصلة نهائية للنص من حروف مطبوعة الى صور مجسدة تشكل تكوينات مكونه الصوري على خشبة المسرح التي تحول الى جانبين " جانب دلالي وجانب مجازي والمجاز هو الذي يقع عليه التأويل، والمعنى المجازي يشير الى العديد من الايماءات" (نبيل، ٢٠٠٤، صفحة ٢٨٣). والمجازي هنا يقابل تكون الصورة الذهنية الناتجة من الخبرة التي اكتسبها الانسان حينما بدا بادراك عالمه وطوره مما اتيح له بان يعطي العديد من المعاني والافكار. ان العلمية الاخراجية يمكن من خلالها تجديد علامات النص وتحويله من حالته الساكنة الى حالة فعل صورية تبدا معها عملية بناء المستويات والطبقات للمعاني، وان جمالية العرض الصوري للعرض تتمحور بمجموع العلاقات لكل أنظمتها الارسالية على ان تغادر كل ما هو بديهي ومنطقي، لتضع في دالة الصورة المسرحية دالة رمزية قادرة على التوليد والتحول كما ينسجم وفعل دلالتها ضمن ظروف صناعة العرض التجريبي، انه قانون جمالي خاص بالاشتغال على مستوى التحول اولا ومستوى التلقي ثانيا، قانون يعتمد على حدود تتجاوز التقليد الى حدود الابتكار (القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، ٢٠٠٣، صفحة ٤٧). والابتكار معناه هنا مغادرة النص التقليدي في انشاء جمالية الصورة واكتشاف مكون ضوري يعتمد على عناصر جديدة في تأسيسه تختلف عما موجود في النص. والمخرج الناجح هو الذي يستخدم ادواته بشكل دقيق ومعبر، ولعل اهم تلك الادوات هو جسد الممثل كجزء من التشكيل الصوري بحد ذاته، بما ينتجه من دلالات عبر ادائه، مما يقلل او يزيح لغة الكلام، كونه – الكلام - لم يعد مجديا للإبداع الصوري في الوقت الراهن (الحسب، الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي، ٢٠١٥، صفحة ١٥) ومن هنا يمكن التأسيس الى علاقة التواصل بين الجمهور وما يقدمه جسد الممثل من دلالات حركية وقدرة المتلقي على التواصل وفهم ما يقدم امامه كون "التعبير الجسدي الطبيعي، ظل لفترة طويلة متعارضا بشدة مع صورة الجسد الذهنية... ومع التقنية المعتادة، والمقبولة، لاستخدام هذا الجسد. فالجسد هو بيت الشهوات- كما هو في اللاهوت المسيحي ايضا- وهو العورة، التي يجب سترها، وكبح جماح حريتها" (سعد، ١٩٩٠، صفحة ١٧٦)، ان خشبة المسرح عبارة عن حقل سيميائي يؤسسه المخرج لخلق عالم يحمل صفة شاعرية خاصة وعالية في انشاء علامات تتشكل منها الصورة، فعملية الانشاء تبدا كعملية تخيلية متطورة" فيما تكون عوالم المنطق الممكنة بنى مجردة وفارغة تكون بنى عوالم التخيل في المقابل ممتلئة او (مفروشة) في

التعبير الشائع" (ايلام، ١٩٩٢، صفحة ١٥٥)، فالتخيل حالة انسانية تطورت الى ان وصلت الى اكتشاف عدة فنون، وهذه الفنون سخرها المسرح ، فالمسرح اكتشاف انساني وجد لخلق نوع من الفهم الخاص الموجه الى المتلقي عن طريق لغاته المختلفة. اذ ان اللغة المنطوقة لا تعبر في اغلب الأحيان عن صدق المشاعر او بعض الحالات الانسانية ، على الرغم من تطورها، تبقى لغة الجسد الاكثر تعبيرا عن دواخل الانسان وبإمكان المتلقي فك الشفرات التي يقدمها الجسد، لتصل الرسالة الى المتلقي كون لغة الجسد مفهومه من اغلب شعوب العالم، على الرغم من اختلاف لغاتهم المنطوقة، ولهذا نلاحظ تراجع دور الكلمة في زممنا المعاصر، على العكس مما كان عليه في بدايات تاريخه، خصوصا في عصر شكسبير، حيث كان الاهتمام بلغة الحوار وقدسية النص دون حذف اي كلمه منه (الحسب، الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي، ٢٠١٥، صفحة ١٩)، فالخطاب المسرحي يعبر عن رسائل قصدية موجهة من قبل العاملين فيه من مؤلف ومخرج ومصمم وباقي الكادر الى المتلقي بهدف الامتاع والتعلم من خلال المعاني والافكار التي عض على خشبة المسرح. وهذا الفهم هو الذي غير حال المسرح وطوره نحو ابتكار وظهور تجارب جديدة سرعان ما انتشرت هذه الظواهر الى العالم واثرت على باقي التجارب الاخرى وحفزتها، ومن هذه التجارب على سبيل المثال وليس الحصر الواقعية النفسية والاعتماد على التخيل النفسي في بناء الشخصية الدرامية وتجارب اخرى في مجال توفير الجو العام النفسي والتوجه نحو اساليب اللاواقعية التي عمل بها كل من ستانسلافسكي وميرهولد وكوميسارشفسكي وافريموف وتايروف وفاختانغوف واخرون (الحميد، ٢٠٠٠، صفحة ٧٣)، و وفقا لذلك فإن النتيجة الحتمية لظهور صور جديدة في العرض المسرحي؛ أن يصبح العرض مختلفا ومثمرا وله خصوصية ومسافته الجمالية الخاصة به، وبذلك أدى إلى ظهور مناهج ومدارس ومذاهب متعددة زاد من غنى العرض المسرحي ومن المعالجات الفكرية والجمالية للمعالجات الإخراجية للعرض في توظيف الصورة ومكوناتها. حملت هذه المذاهب والمناهج الخصوصية الجمالية كل على حدة فكانت ذات متناقضات وتقاربات كثيرة في المعالجة الإخراجية فالواقعية والطبيعية تحاول اكتشاف الحقيقية بواسطة الطرق العلمية والموضوعية وحاول الرمزيون الاعتماد على التجريد والإيهام لاكتشاف الحقيقة بما يخص مصير الإنسان وأسراره وظهرت حركات ومناهج فنية لتذهب أعمق داخل النفس البشرية بحثا عن أسرار اللا وعي الإنساني (قاسم، ٢٠١١، صفحة ٥٩)، ما يميز جمالية المكون الصوري الإخراجي بين هذه المذاهب؛ هو الشكل، فالشكل هنا هو الهوية التي من خلالها نستطيع أن نحدد ونميز الأشياء، والشكل الهادف عادة ما يحمل أو يهدف إلى موضوع وفق رؤية إخراجية، فالرؤية هي المسؤولة عن بناء التكوين الكلي للعرض،

والمعالجة الجمالية تطرح نفسها كبديل إلى القديم وعلى كل ما هو تقليدي. إن كل رؤية جديدة تعتمد في تأسيسها على مغايرة لرؤية قديمة، ولا يمكن معرفة أي رؤية إن لم تتم معرفة تفاصيلها والقراءة المتباينة لها وفك شفراتها بشكل صحيح لتأول بشكل صحيح، فالواقعية ظهرت بمعناها الحديث" للدلالة على فن لا يأتي من الخيال أو من الذهن، وإنما من ملاحظة الواقع بشكل دقيق" (حسن، ١٠٠٧، صفحة ٥١٦)، بينما التعبيرية تميزت عروضها المسرحية بالتجريد والتشويه الذي يسود العناصر البصرية وغالبا ما تتصف الأحداث بالغرابة والأشكال والألوان المشوهة، لتؤكد ابتعادها عن الواقعية، كما استخدمت الصورة للتعبير عن الإحساس بالجو والمزاج بألوان صارخة أو متضادة، كما يستخدم الضوء لعزل الشخوص في الفراغ (الحميد، ٢٠٠٠، صفحة ١٢٦)، أما الدادائية فقد استعاضوا في نتاجاتهم الفنية عن الوحدة الفنية؛ بالفوضى والتنافر وعدم الانسجام والتوازن، ورفضوا التمسك بتقاليد الماضي، وأرادوا الوصول إلى نتائج أكثر إرضاء لأفكارهم، تميزت نتاجاتهم باستخداماتهم للألوان المكثفة، وامتزاج المتضادات والتشويه والتناقض واللا وحدة وعدم الترابط، وربما كان إنجازها الكبير في المسرح هو الهدم (حسن، ١٠٠٧، صفحة ١٣٦)، وبذلك فإن المدارس الفنية تميزت نتاجاتها بإدراك مغاير للفضاء وقوانين جديدة تنظمها، وهذه أصبحت كأرضية استند عليها المخرجون في رؤاهم وفلسفتهم الإخراجية، كما هو الحال عند أدولف أبيا الذي جعل للإضاءة دورا كبيرا في تشكيل الصورة المسرحية، ولتوضيح تفاصيل عناصر الصورة لدى المتلقي؛ فقد عالج هذا الأمر "بالونين الأسود والأبيض ليتماشى مع مبدأ الضوء والظلام أو الضوء والظل، وقد أدرك أن العناصر ذات الأبعاد الثلاثة تبدو للناظر مسطحة تحت الإضاءة العامة ولغرض تجسيدها دعا إلى استخدام الإضاءة المسلطة من زوايا متعدد" (الشرقاوي، ٢٠١٢، صفحة ١٨٨)، وهذه التقنيات التي توصل إليه (أبيا) قد كانت منطلقا إلى المخرج (كريك)، في ما يخص عنصر الإضاءة، ولما لها تأثير نفسي في مخيلة المتلقي لهذا نجده قد عكف على استخدام لون واحد أو لونين معتمد على تدرجاتهما، موزع جهده اللوني على أشكال المنظر المسرحي، مستنفرا قدره الظل والظلال على منح هذه الأشكال والشاسيهات بعدا تجسيميا يرتقي إلى الإبهار، إذا كانت تصميماته تتسم بالارتفاعات الشاهقة والعملاقة تقترب من المعمارية ولمنحها القيمة الجمالية استخدم اللون والضوء لإثارة روع المتلقي؛ فحول النص المكتوب إلى فرجة بصرية (كاظم، ٢٠١٣، صفحة ٣٥). وتشكيل الصورة المسرحية عند المخرج بريخت كان هدفها هو تحقيق عنصر ٱلتغريب, عن طريق عدة وسائط منها ترك الإضاءة كاسحة بيضاء, واستخدام ٱلستائر ٱلجزئية لتحديد اماكن الأحداث, وتوظيف الملصقات والخرائط, وعرض افلام سينمائية أو صور فوتوغرافية أو شرائح مصورة بواسطة

الشاشات, فضلا عن استخدام اللافتات المعلقة على خلفية المسرح (حلمي، ٢٠١٦، الصفحات ٧٤ -٧٥). والمخرج روبرت ويلسون يعتمدُ بشكلٍ اساسي على الصياغة الصورية آلتي تكونها عناصر تشكيل الصورة المسرحية, كما يهدف إلى تزويد المتلقي "بسيل من الصور السمعية والمرئية في حالة من الخيال الجامح يتعرض من خلاله لعلاقة الصوت والحركة بالفراغ المسرحي وفي اطار من التناقض الحركي والصوتي " (دومة، ٢٠٠٩، صفحة ١١٢). كما ينظر بيتر بروك إلى المسرح على انه فن شامل يتخذ طابعًا انسانيًا يعبر عن حقائق النفس الداخلية وعن الثقافة المشتركة بين الشعوب بالغة عالمية مشتركة تعتمد بشكل اساسي على جميع الفنون والمعارف والتقنيات من اضاءة واصوات ورسم ورقص وشعر يمثل ذلك لغة صورية مشتركة متعددة الثقافات (حمداوي، ٢٠١٠، صفحة ١٢٦). حيث يرتكز عمل بروك بنتاجاته المسرحية" على الصورة المسرحية المتحركة, بدلا من الصورة المسرحية الثابتة وهذا على عكس ما يقوم به الرسام عندما يقف امام اللوحة. فالمصمم المسرحي الجيد الذي يفكر في تصميم مناظر مرنة تتحرك حركة مستمرة وتؤدي افعالًا مستمرة وتخلق علاقة مما يقدمه الممثل في كل مشهد جديد, وعمل المصمم يشبه مرتب الصور(المونتير) في السينما, يرتب مادته بعد انتهاء الحدث تماما" (دسه، ٢٠١٦، صفحة ٩٣) . اما الصورة المسرحية عند كروتوفسكي ارتبطت بالبنية الجسدية للمثل الطقسي، والتي تعود بنا الى حاجة الانسان الى الدين وتقديم ما تعطيه الحياة اليومية عند المجتمعات البدائية، فيكون بهذا مفهوم الصورة لدية من الاساطير والرموز التي تشكل الانماط الفطرية في اللاوعي الجماعي (علي، ٢٠٢٤، صفحة ١٢٠) ومما سبق فان الرؤى الإخراجية الحديثة تسعى من خلال التجارب إلى ايجاد لغة مسرحية عالمية تعتمد على الصورة المسرحية بدلًا من اللغة التقليدية للمسرحِ, وايجاد شكل مسرحي يكون مفهومًا للمتلقي بغض النظر عن ثقافتهِ ولغته.

مؤشرات الاطار النظري.

١. إن جماليات الصورة المسرحية ترتبط بالشكل الخارجي لها وما تنتجه من ترابط بينها وبين معتقدات الإنسان الميثولوجيا والسياسية والاجتماعية، والتعبير عن الوجدان البشري.

٢. صورة العرض المسرحي هي في الأساس ما يرسمه العرض جماليا من خلال حركة وتشكيل علاماته كمحصلة نهائية للنص من حروف مطبوعة إلى صور جمالية مجسدة تشكل تكوينات مكونة الصوري على خشبة المسرح.

٣. إن جماليات الصورة ما تنتجه في المسرح من جانب دلالي وجانب مجازي والمجاز هو الذي يقع عليه التأويل، والمعنى المجازي يشير إلى العديد من الإيماءات.

٤. ان الجمال الصوري للعرض المسرحي تتمحور بمجموع العلاقات لكل أنظمتها الإرسالية على أن تغادر كل ما هو بديهي ومنطقي، لتضع في دالة الصورة المسرحية دالة رمزية قادرة على التوليد والتحول كما ينسجم وفعل دلالتها ضمن ظروف صناعة العرض التجريبي.

٥. ان مغادرة النص التقليدي في إنشاء صور جمالية واكتشاف مكون صوري يعتمد على عناصر جديدة في تأسيسه تختلف عما موجود في النص، عن طريق علاقة التواصل بين الجمهور وما يقدمه جسد الممثل من دلالات حركية وقدرة المتلقي على التواصل وفهم ما يقدم أمامه.

٦. إن خشبة المسرح عبارة عن حقل سيميائي يعبر عن حقائق النفس الداخلية وعن الثقافة المشتركة بين الشعوب بلغة عالمية مشتركة تعتمد بشكل أساسي على جميع الفنون والمعارف والتقنيات من إضاءة وأصوات ورسم ورقص وشعر يمثل ذلك لغة صورية مشتركة متعددة الثقافات يؤسسه المخرج لخلق عالم يحمل صفة شاعرية خاصة وعالية في إنشاء علامات تتشكل منها الصورة المسرحية

٧. ان للإضاءة دور كبير في تشكيل الصورة المسرحية، لما تقدمه من دور في توضيح تفاصيل عناصر الصورة، إضافة إلى خلق التوازن بين العناصر لتحقيق الوحدة الصورية للعرض المسرحي لتكوين الإثارة الجمالية لدى المتلقي.

٨. إن توظيف الملصقات والخرائط، وعرض أفلام سينمائية أو صور فوتوغرافية أو شرائح مصورة بواسطة الشاشات، فضلا عن استخدام اللافتات المعلقة على خلفية المسرح يعطي للصورة المسرحية رونقا جماليا.

٩. إن الصورة المسرحية ارتبطت بالبنية الجسدية للمثل الطقسي، والتي تعود بنا إلى حاجة الإنسان إلى الدين وتقديم ما تعطيه الحياة اليومية عند المجتمعات البدائية، فيكون بهذا مفهوم الصورة من الأساطير والرموز التي تشكل الأنماط الفطرية في اللاوعي الجماعي.

الفصل الثالث.

إجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث

تناول مجتمع البحث العروض قدمتها كلية الفنون الجميلة , قسم التربية الفنية , والتي عرضت ضمن فعاليات مشاريع التخرج , وقد اتخذ الباحث نموذج العينة قصدية للأسباب التالية:

١. المشاهدة من قبل الباحث.
٢. وقوعه ضمن الحدود الزمانية والمكانية.
٣. تملتك المسرحية مقومات الصورة المسرحية كونها اتخذت من لغة الجسد للتعبير وارسال فكرة النص بدل الحوار، مما يساهم في اعطاء نتائج دقيقة لموضوع البحث.

وللأسباب اعلاه تم اختيار مسرحية (جحيم الأرض) انموذجا لتحليل عينة البحث الحالي.

ثانيا : منهج البحث

اعتمد الباحث في تحليل نموذج العينة على المنهج الوصفي التحليلي.

ثالثا :اداة البحث

اعتمد الباحث في تحليل نموذج العينة على ادوات التحليل وهي الملاحظة المباشرة للعرض وما اسفر عنه الاطار النظري.

رابعاً: تحليل نموذج العينة.

مسرحية : جحيم الأرض

فكرة وسينارو : سعد فاخر

اخراج : الطالب غيث حكمت

تمثيل : طلبة المرحلة الرابعة الدراسات المسائية ضمن مشروع التخرج /قسم التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط .

المكان : مسرح كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

تاريخ العرض : ٢٠٢٢

تحليل النموذج:

فكرة العرض:

تناولت المسرحية الخليقة البشرية والصراع بين الخير والشر، منذ خلق ادم الى يومنا هذا. وقد اعتمد العمل على الصورة المسرحية للتعبير عن فكرة النص عن طريق الحركة والتشكيلات الجسدية في العرض المسرحي.

التحليل :

اتسم العرض بالوحدة الموضوعية في تثبيت القيم الجمالية للصورة المسرحية داخل العمل المسرحي، إذ تم توظيف كل وسائل التشكيل الصوري من الإضاءة والديكور والأزياء فضلا عن التقنيات الحديثة في تحقيق القيم الجمالية. فكان المكان عبارة عن لون ابيض غطى كل جدران المسرح لبيان النقاء وللدلالة هم المكان –الجنة- في بداية احداث العرض. إذ تمثل الأداء الحركي في كل ما قام به الممثلون من إشارات وإيماءات فوق خشبة المسرح، وهو العنصر الوحيد والرئيسي الذي بنى عليه المخرج لإعداد وإخراج مسرحية جحيم الأرض، وذلك بتوظيف كل أعضاء جسد الممثلين عبر لغة الجسد، إذ استطاع المخرج أن يكون أشكالا وصورا تحمل مضمون العمل الذي أراد إبرازه ويتضح مما سبق ذكره أن قلة الإمكانات التقنية والبصرية والسمعية المكلفة يمكن أن تتعوض عبر تشغيل جسد الممثل وحركاته، إذ قاموا بنقل المشاهد عبر مراحل مختلفة من مراحل الخليقة بتقنيات أدائية مختلفة ومتنوعة.

فقد اعتمد المخرج في هذا العرض في المشهد الأول وبعد رفع الستارة على توظيف وعرض أفلام سينمائية والصور الفوتوغرافية عن طريق العارضة باستخدام (الداتا شو) مما أعطى للصورة المسرحية رونقا جماليا، حيث عرض أفلاما مثلت الانفلاق الكوني وبدا الخليقة وذلك يعرض صورا وفيديوهات معدة مسبقا عن الفضاء الخارج.

وفي المشهد الآخر ظهرت الشخصيات التي تكونت من اثنتي عشرة شخصية للدلالة على عدد أشهر السنة، وقد مثلت هذه الشخصيات دور الملائكة فكانت ست شخصيات من النساء جسدت دور الملائكة يرتدن ازياء بيضاء أما الشياطين فقد مثلها ستة ممثلين ذكور، يرتدون ازياء سوداء مطرزة باللون الاحمر للدلالة عن الظلام والشر، وبهذا فهو يحاكي النفس البشرية وما تحمله من خير وشر. وقد أعطى هذا التقسيم المتناظر للشخصيات - في العدد - خلق توازن بين عناصر الصورة المسرحية ولتحقيق الوحدة الصورية للعرض المسرحي مما ينتج عنه إثارة جمالية لدى المتلقي في تكوين الصورة المسرحية، وقد قاموا الممثلين بإداء حركات طقسية صوفية الرقصة المولوية الدائرية، اذ كان دوران الملائكة في اتجاه عكس عقارب الساعة، للدلالة على الخير، وللتقرب الى الذات الالهية، كما هو الحال في جهة دوران الحجاج حول الكعبة، وايضا دوران الكواكب حول بالشمس كونها كانت جزءا منها قبل حدوث الانفجار العظيم، وهي تشكل في الاخير العلاقة بين الله والكون والإنسان. اما حركة الشياطين؛ فقد كانت على العكس من حركة الملائكة؛ اي ان حركتها باتجاه عقارب الساعة، وهنا للدلالة عن الشر.

وفي المشهد التالي نجد تحكم الإضاءة فيه واضحا بشكل كبير، لما يحمله عنصر الإضاءة من تأثير عميق على الجو العام للمسرحية، ومساهمته على تشكيل الصورة المسرحية، ولما تقدمه من توضيح لتفاصيل عناصر الصورة المسرحية، وتأثيرها على المتلقي عن طريق توظيف اللون الاحمر والازرق والابيض، ليتوافق مع الحدث لهذا المشهد الذي كان حاضرا فيه شخصيات الملائكة وهم يقومون بإضافة الماء إلى التراب، للدلالة عن بداية خلق الإنسان، بعدها يخرج إحدى الشخصيات من داخل قطعة الديكور التي وضع فيه الخليط، بأداء حركي درامي جمالي يتوافق وهذا الحدث، أعطى دلالة عن خلق آدم عليه السلام، بعد ذلك تخرج شخصية مثلت دور حواء ليكون اللقاء بينهما الارتباط بينهم بعد ذلك. بعدها يدخل الشخصية التي مثلت دور آدم عليه السلام فيلتف حوله الشخصيات التي مثلت دور الشياطين ليقوموا بحركات جسدية مثلت الصراع الذي كان من أجل إغوائه والتقرب إلى ما نهاه الله -عز وجل- منها. ثم تحولت تلك الاجساد عبر تمثلاتها الحركية الى شجرة تحمل التفاحة فيتسلق تلك الاشجار ليقتطف التفاحة – ادم- ثم يقع الى الاسفل وهنا مثل هذا الوقوع هو الانتقال من الجنة الى الارض. وهنا جسدت هذه الصورة المسرحية مفهوم الأساطير والمعتقدات داخل المجتمعات المتعددة.

وفي المشهد التالي تقوم الشخصية التي مثلت دور آدم - عليه السلام - بحركات جسدت اكتشاف انفسهم على الارض فيقوم ادم بالبحث عن حواء ليتم اللقاء بعد صراع البحث عن الآخر، لتشهد أول عملية إنتاج إنسان من إنسان آخر، وهنا جاء الصراع بين الخير والشر ليرافق الإنسان منذ هذه الولادة، فنراه واضحا في مشهد جسد فيه استحواذ الشيطان لشخصية قابيل وإقناعه بقتل أخيه هابيل، وعملية دفنه في الأرض، فتدخل الشخصيات التي مثلت دور الشياطين وهم يرتدون زيهم الأسود، فيقومون بأداء حركات شكلت منها سرب طيور، مثلت طيور الغراب، فيتحولون من اليمين إلى الشمال، وهكذا كأنه إعلان عن بداء الصراع بين الخير والشر لبني البشر.

بعد ذلك تم انتقال العرض والعودة الى ما بدأ بيه العرض بتقديم افلام ومشاهد وثقت من خلاله هذا الصراع القائم بين البشر، ومشاهد الحروب والقتل والتفجير، وهنا تمظهرت جماليات الصورة عبر الانتقالات التي قدمها العرض وما انتجته الشخصيات من حركات وايماءات انتقلت من جانب دلالي الى اخر مجازي، فضلا عن الترابط بين العناصر الارسالية التي وظفها المخرج، كاستخدام لغة الجسد بدل عن الحوار، واستخدام الازياء والاضاءة ومشاهد فيديو سينمائية مصورة مسبقا لتكون بمثابة الداعم لإيصال فكرة النص، بدل الحوار المباشر وبذلك فقد غادر العرض كل ما هو بديهي، لتكون

الصورة المسرحية هي الدالة عبر ما قدمته من رموز انسجمت باتجاه الفعل الدرامي، ولتكون هي لغة التواصل بينها وبين الجمهور كانت كفيلة على فهم ما يقدم أمامه.

الفصل الرابع:

اولا: النتائج ومناقشتها

١. اتسم العرض جحيم الارض (عينة البحث) بالوحدة الموضوعية في تثبيت القيم الجمالية للصورة المسرحية داخل العمل المسرحي، إذ تم توظيف كل وسائل التشكيل الصوري من الإضاءة والديكور والأزياء فضلا عن التقنيات الحديثة .
٢. تبلورت جمالية الصورة في العرض المسرحي جحيم الأراض(عينة البحث) عبر التشكيلات الجسدية للمثلين بالاعتماد على التكوينات والايماءات والاشارات التي كانت لغة التواصل بينها وبين المتلقي .
٣. جمالية الصورة التي في العرض المسرحي جحيم الأراض(عينة البحث) تحاكي الواقع من خلال استخدام المخرج لصور مسرحية - فيديوهات مصورة- تنم عن المواقف وهواجس النفس البشرية وصراعاتها مابين الخير والشر، وما خلفته الحروب من دمار وقتل لبني البشر عبر التاريخ .
٤. ان جمالية المكان في العرض المسرحي جحيم الأراض(عينة البحث)، من خلال الانشاء الصوري وخلق معادلة موضوعية بين العناصر المكونة للصورة وهذا كان واضحا من خلال عدد الممثلين واللون وحركة الممثلين.
٥. جسدت الصورة المسرحية في العرض المسرحي جحيم الأراض(عينة البحث)، مفهوم الأساطير والمعتقدات التي يعيشها المجتمع، مما اعطى لها الطابع الجمالي لدى المتلقي من خلال ربط ما يتخيله مع ما يشاهد.
٦. يمتلك المكون الصوري للعرض جحيم الأراض خطابا علاماتيا خصبا بامتياز، لقدرته على انشاء لغة صورية جمالية خاصة بالعرض تعطي دلالات مختلفة بحسب العلاقات التي تنشا بين الدال والمدلول.
٧. يتمظهر المكون الصوري للعرض جحيم الأراض من انواع متعددة ومختلفة من الشفرات، والعرض الاكثر غنى هو الذي تتنوع شفراته وتتعدد قراءاته.

ثانياً: الاستنتاجات

١. جمالية الصورة المسرحية تكون ذات دلالات مفتوحة وغير مقيدة بأسلوب ولغة واحدة .
٢. جماليات الصورة المسرحية تتمظهر من خلال تحولات الشخصية بواسطة التقنيات مثل الماكياج والازياء والاضاءة ودعمها على لتحولات الجسدية للممثل.

٣. ان جمالية الصورة في المسرح الحديث ما تقدمة من صورة متخيلة لتفكيك الواقع واعادة صيغته من خلال ربطه بالأحداث والاساطير والمعتقدات القديمة .
٤. جمالية الصورة المسرحية تتمظهر من خلال المتخيلة في انشاء المكان والابتعاد عن ما هو تقليدي مع الحفاظ على الجو العام للحدث.

ثالثا: التوصيات

١. الاستفادة من التقنيات والتكنولوجيا الحديثة في تشكيل الصورة المسرحية لما لها الدور الكبير في جمالية الصورة المسرحية.
٢. الابتعاد عن كل ما هو تقليدي في انتاج الصورة المسرحي.

رابعا: المقترحات

١. اجراء دراسات مماثلة تتناول جماليات التشكيل الصوري للعرض المسرحي
٢. دور التقنيات الحديثة في انتاج الصورة المسرحية

المراجع

٩ مارتن اسيلن ص. (١٩٧٠). دراما اللامعقول , تر , صدقي عبد الله حطاب. الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء.

أ، أنيكست. (٢٠٠٠). تأريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيغل الى ماركس. دمشق: وزارة الثقافة.

ابو حسين احمد ابن فارس. (١٩٩٦). معجم مقاييس اللغة: ط١. القاهرة: مطبعة مصر،.

اسلن مارتن. (١٩٨٥). تشريح الدراما. (عبد المسيح ثروت، المترجمون) بغداد: مكتبة النهضة للنشر.

العشماوي محمد زكي. (د.ت). المسرح اصوله واتجاهاته المعاصرة. القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

ثروت يوسف عبد المسيح. (١٩٨٥). دراسات في المسرح المعاصر. بغداد: مكتبة النهضة.

ثروت يوسف عبد المسيح. (د.ت). معالم الدراما في العصر الحديث. بيروت: المكتبة العصرية.

جابر عصفور. (١٩٩٢). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ط٣. بيروت: المركز الثقافي العربي.

جلال الشرقاوي. (٢٠١٢). الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

جميل حمداوي. (٢٠١٠). الاخراج المسرحي. الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.

جميل صليبا: المعجم الفلسفي. (١٩٨٢). المعجم الفلسفي ج١. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

جواد الحسب. (٢٠١٥). الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي. بغداد: الروسم للصحافة والنشر والتوزيع.

جواد الحسب. (٢٠١٥). الممثل والسينوغرافيافي العرض المسرحي. بغداد: الروسم للصحافة والنشر والتوزيع.

جون ديوي. (٢٠١١). الفن خبرة: تر: زكريا ابراهيم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حسين التكمه جي. (٢٠١١). نظريات الاحراج (دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج). بفداد: دار المصادر.

حسين علي كاظم. (٢٠١٣). نظريات الاخراج دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

حمادة ابراهيم. (١٩٧٧). طبيعة الدراما. بغداد: دار المعارف.

حميد صابر علي. (٢٠٢٤). خطاب الصورة وماهيتها في العرض المسرحي. بغداد: اصدار الهيئة العربية للمسرح.

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

راندا حلمي. (٢٠١٦). توظيف اللغات غير الكلامية في العروض المسرحية. الاسكندرية: المكتبة التربوية.

رمضان الصباغ. (١٩٩٩). عناصر العلمل الفني. مصر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

سامي عبد الحميد. (٢٠٠٠). ابتمارات المسرحيين في القرن العشرين. بغداد: دار الفتح.

شعبان عبد العاطي عطية وآخرون. (٢٠٠٤). المعجم الوسيط: ط٤. مصر: مكتبة الشروق الدولية.

شفيق محمد. (١٩٨٠). في الادب الفلسفي. بيروت: مؤسسة نوفل للنشر.

شكري عبد الوهاب. (٢٠٠٧). تاريخ وتطور العمارة المسرحية. الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع.

شلدون تشيني. (١٩٩٨). تاريخ الفن في ثلاثة الاف سنة (عرض التاريخ الدراما والتمثيل والفنون المسرحية). المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر.

صالح سعد. (١٩٩٠). الانا- الاخر، ازدواجية الفن التمثيلي. الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب.

صلاح القصب. (٢٠٠٣). مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق. قطر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث.

صموئيل بكت. (١٩٧٠). مسرح العبث ومسرحيات عالمية. قاهرة: الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر.

عامر صباح المرزوك. (٢٠١٤). الخطاب الجمالي –جدلية الفكر والفن. بغداد: دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر.

عصمت رياض. (١٩٨٠). البطل التراجيدي في المسرح العالمي. بيروت: المطبعه العالمية.

عطية نعيم. (٢٠٠٥). مسرح العبث. القاهرة: مطابع الهيئة العامة للكتاب.

عقيل مهدي. (١٩٩٩). جماليات المسرح الجديد. الاردن: دار الكندي للنشر والتوزيع.

عقيل مهدي يوسف. (٢٠٠١). اسس نظريات فن التمثيل . ليبيا: دار الكتاب الجديد.

على الصغير و محمد حسين. (١٩٨٢). الصورة الفنية في المثل القرآني. بغداد: دار الرشيد.

علي شلق. (١٩٨٢). الفن والجمال. القاهرة: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع.

عمران موسى فرحان. (٢٠١٧). خصائص مسرح اللامعقول. بغداد: موقع انترنيت.

غيورغي غاتشيف. (١٩٩٠). الوعي والفن. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب.

فيشر ارسنت. (١٩٨٠). الاشتراكية والفن (المجلد ١). بيروت: ناشرون.

ق. افاناسييف. (١٩٨٤). اسس الفلسفلة الماركسية، ترجمة: عبد الرزاق الرصافي. بيروت: ١٩٨٤.

كير ايلام. (١٩٩٢). سيمياء المسرح والدراما. بيروت: المركز الثاقافي العربي.

ماري الياس وحنان قصاب حسن. (١٠٠٧). المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض(عربي- انجليزي- فرنسي). بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٥). معجم الوسيط (المجلد ٢). بيروت: مكتبة الشروق الدولية.

محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي. (١٩٨٣). مختار الصحاح. الكويت: دار الرسالة.

محمد قاسم. (٢٠١١). الدماغ والعلوم المجاورة لفن الممثل. الامارات: الهيئة العربية للمسرح.

محمد نبيل. (٢٠٠٤). المذاهب الحديثة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

محمود ابو دومة. (٢٠٠٩). تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج. القاهرة: الهيئة المصرية العامة .

ناجي سافرة. (٢٠٠٩). الصمت في نصوص مسرح اللامعقول. بغداد: كلية الفنون الجميله رسالة ماجستير.

نادر عبد الله دسه. (٢٠١٦). الاخراج المسرحي. عمان: دار الاعصار العملي.

نزار شقرون. (٢٠٠٩). معاداة الصورة في المنظةرين الغربي والشرقي. تونس: مؤسسة الانتشار العربي.

نهاد صليحه. (١٩٩٤). التيارا المسرحية المعاصرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

هربرت ريد. (١٩٩٨). معنى الفن: تر: سامي خيشة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ولسن جيلين. (٢٠٠٠). سيكولوجياه فنون الاداء. (شاكر بعد الحميد، المترجمون) القاهرة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.

ولوث جورج. (١٩٩٦). مسرح الاحتجاج والتناقض (المجلد ا). (عبد المنعم اسماعيل، المترجمون) القاهرة: المركز العربي للثقافة والفنون.

ينظر: عمر الدسوقي. (١٩٦٦). المسرحية نشاتها واصولها. القاهرة: دار الفكر العربي.

يودين م. و، ب روزنتال. (١٩٨٥). الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين: تر: سمير كرم ، ط ٥. بيروت: دار الطليعة.

يونسكو يوجين. (د.ت). مسرحية اميدية ضمن كتاب درامه اللامعقول (مارتن اسلن). القاهرة: الهيئة العام للكتاب.