بنية الصورة ومستويات التعارض الحركي في المسرح العراقي
د. زهير كاظم انموذجا

أ.م.د. فرحان عمران موسى
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

طالب غافل عبد
وزارة الثقافة

Taleb201062@yahoo.com

الملخص :

يهدف البحث الحالي الى التعرف على بنية الصورة ومستويات التعارض الحركي في المسرح العراقي (د.زهير كاظم انموذجاً).

فقد تمثل مجتمع البحث بنموذج عينة البحث القصدية عرض (تنهدات طه) للكاتب طه سالم والمخرج د. زهير كاظم، وق اختار الباحث عينة قصدية لما يلائم ويخدم قصدية البحث. واستخدام الباحث المنهج الوصفي في تحليل نموذج العينة **(عرض تنهدات طه)**، وقد خرج الحث بمجموعة من النتائج اهمها:

١- استطاع المخرج زهير كاظم ان يقدم صور متعددة الزوايا للتعارض الحركي والتشكيل البصري من حيث حركة الممثل وعلاقته بحركة الزي وحركة الالوان وحركة الاضاءة.

٢- تميزت بنية الصورة عند زهير كاظم بالتنظيم السريع والايقاع المترابط بين مشهد وآخر.

الكلمات المفتاحية: البنية – الصورة– التعارض الحركي.

Abstract:

The current research aims to identify the structure of the image and the levels of kinetic opposition in the Iraqi theater (Dr. Zuhair Kazem as a model).

The research community was represented by the intentional research sample model presented (Taha's sighs) by the writer Taha Salem and the director Dr. Zuhair Kazem, and the researcher chose an intentional sample that fits and serves the intent of the research. The researcher used the descriptive approach in analyzing the sample sample (presenting Taha's sighs), and the study came out with a set of results, the most important of which are:

1- Director Zuhair Kazem was able to present multi-angle images of kinetic opposition and visual formation in terms of the actor's movement and its relationship to the costume movement, the movement of colors and the movement of lighting.

2- The structure of the image according to Zuhair Kazem was characterized by the rapid organization and the interconnected rhythm between one scene and another.

Keywords: structure - image - kinetic inconsistency.

الفصل الأول/الإطار المنهجي

اولا:- مشكلة البحث:

يعد المسرح فن الصورة بمختلف اشكالها، وكذلك فن الصوت والحركة باتفاق مختلف المدارس والنظريات التي وضعت مستويات معرفية وتعريفية وجمالية وفنية مختلفة له بدءاً من المدرسة النفسية التي تخلق حالة اقرب ما تكون واقعية وحقيقية للصورة الحركية سواء كانت حركة ممثل او أي عنصر اخر من عناصر العرض المسرحي .

وقد تفاوتت مستويات التشكيل الصوري المسرحي واختلفت بنيتها بتفاوت واختلاف المدارس التي ظهرت وتطورت عبر الزمن بدءاً من المسرح الكلاسيكي وجميع المذاهب المسرحية والادبية مرورا بالمسرح التجريبي وصولا الى الحداثة وما بعد الحداثة .

إن آلية التعبير الصوري هي اللبنة الاساسية في المسرح التي تهيء لعلاقة مترابطة بين خشبة المسرح وما يطرح عليها من مدلولات صورية من جهة والصالة وما تحتويه من جمهور متلقي لتلك المدلولات بمختلف خلفياته وبناه الثقافية والاجتماعية من جهة أخرى. فلا يمكن للمسرح أن يتجسد او يتحقق إلا عبر تلك الحركة الصورية مكانية كانت أو زمانية. فقد تكون الحركة المرئية المتداولة اجتماعياً، لغة يفهمها الجميع باختلاف ثقافاتهم مثل إشارة الاصبع وتحريكه يمينا وشمالا تعبيرا بالرفض حركة متفق عليها من قبل جميع الشعوب .

الا ان الحركة في المسرح ليست حركات اعتباطية، فخشبة المسرح وما تشمل هي مجموعة علامات ورموز تتحد فيما بينها لتشكل صورة تنعكس على ذهن المتلقي فيتم تفسيرها وتحليلها، وبنسب متفاوتة بتفاوت مستوى الصورة، وبذلك تحمل معاني ودلالات قابلة للتأويل وتعدد القراءة. ولهذا تعد الحركة البنية الاساسية للصورة المسرحية التي تفاوتت منذ نشوء المسرح، ودائما ما تكون الحركة المرئية ذات رسوخ وتأثير اكبر من الصوت لا سيما ان الحركة في المسرح ليست حركات اعتباطية، فخشبة المسرح وما تشمل هي مجموعة علامات ورموز تتحد فيما بينها لتشكل صورة تنعكس على ذهن المتلقي فيتم تفسيرها وتحليلها، وبنسب متفاوتة بتفاوت مستوى الصورة، ولهذا تعد الحركة البنية الاساسية للصورة المسرحية التي تفاوتت منذ نشوء المسرح التقليدي على يد (ستانسلافسكي) الذي هدم الجدار الرابع وجعل الجمهور جزءا من العرض في الحدث والفكرة واقصى كل القواعد الارسطية التي غيرت من شكل البنية الصورية المسرحية، وانتهاءا بالاتجاهات الاخراجية الحديثة التي بني معظمها على الحركة وجهد الممثل

داخل اطار السينوغرافيا بهدف التأسيس لصورة حركية بصرية قادرة على جعل الكثير من الدلالات والمضامين التي يريد العرض بثها الى المتلقي، ومن هنا تفاوت تأثير الصورة في المتلقي وفق الاطر النظرية والاتجاهات الاخراجية المسرحية مما اوجت دراستها علمياً، ومن هنا صاغ الباحث بحثه الموسوم بعنوان :

(ماهي مكونات بنية الصورة ومستويات التعارض الحركي في المسرح العراقي)

د. زهير كاظم انموذجاً

ثانيا:- اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في أنه :

يفيد الطلبة والدارسين في مجال الفن المسرحي .

ثالثا:- هدف البحث: يهدف البحث:

الى التعرف على بنية الصورة ومستويات التعارض الحركي في المسرح العراقي (د.زهير كاظم انموذجاً).

رابعا:- حدود البحث:

الحد الموضوعي: مجموعة المسرحيات التي الفها الفنان الراحل (طه سالم).

الحد الزماني: ٢٠١٩.

الحد المكاني: كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون المسرحية- مسرح الرواد

خامسا:- تحديد المصطلحات:

١- البنية:

وردتْ ألفاظ مُشتقة من لفظة بنية، تارة بصيغة الفعل (بَنى)، وتارة بصيغة الاسم (بناء / بُنيان / مَبنى). وأما في النصوص التراثية القديمة، فقد وردتْ لفظة بنية في قصةٍ أوردها ابن المعتز في كتابه (طبقات الشعراء) حول أبي العتاهية، "عندما جَلَدَهُ الخليفة المهدي بسبب شِعرٍ قالَه في جاريةٍ من جوارِ الخليفة، قال: فأحضَرَهُ وضرَبَهُ بالسِّيَاط وكان ضعيفَ البِنية (البُنية) فغُشيَ عليه". (العباسي، ب،ت، ص٢٣٠)

التعريف الاجرائي للبنية:

هي الشكل النهائي للعناصر الفنية البنائية لصورة العرض او مجموعة العلاقات الموجودة بين عناصر البنية والصورة وقدرتها على حمل المضامين القابلة للتأويل والتاثير في المتلقي .

٢-الصورة:

تعرف الصورة هي تلك الظاهرة الطبيعية أو الشيء المصطنع الذي ينقل معلومات حول العالم – والصورة يتم انتاجها كما يتم استقبالها في ظروف تؤثر بشكل كبير في ادراكها" (جاك، ٢٠١٣، ص١٤٣).

التعريف الاجرائي للصورة:

هي ذلك الرواق المعرفي الذي يحمل معاني ودلالات فكرية عبر اشكاله المختلفة مادية كانت ام معنوية.

٣- التعارض الحركي:

"تعارض البينتين واختلافهما بان تثبت كل منهما ما نفته الاخرى حيث لا يمكن الجمع بينهما فتتساقطان". (التهانوي، ١٨٦٢هـ، ص٩٩٠)

التعريف الاجرائي هو:

اختلاف مستوى التشكيل والحركة في اتجاهاتها المتعددة والغير متوقعة الصورة المسرحية.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الاول: بنية الصورة في التجارب المسرحية

تعد الصورة في المسرح البؤرة التي تلتقي عندها جميع الفنون ، فهي الجوهر الاصلي للوجود البصري، فقد اسهمت الصورة في اثراء الساحة الفنية بالكثير من الافكار والمعاني والدلالات لما تحمله من مفاهيم معرفية وجمالية، حيث تعد لغة الصورة من اهم ما ظهر على الساحة المسرحية في القرن التاسع عشر خاصة في المانيا، فلم تعد الصورة مجرد هامش جانبي يساعد في اكمال البنية، بل شهد حضورها وتسيدها واستحواذها على المنجز الابداعي ومن ثم تنوع وتجدد وظيفته وشكله فلغة الحوار المنطوق لم تعد تكفي وحدها في تقديم عرضاً مسرحياً فكان من الضروري ترجمة تلك البنى النصية الى بنى مرئية من خلال اعطاء الاولوية في الاهمية لعناصر العرض الاخرى، كالديكور والاضاءة والزي واللون ومن قبلها حركة الممثل على خشبة المسرح، فالصورة البصرية تزاوج بين الدلالات الفكرية المجسدة من خلال الافكار

المطروحة في المنجز الابداعي والتي تبدأ من النص حتى تصل الى كيفية تشكيل ذلك النص وتقديمه بمجال صوري من النقطة الاولى لعناصر العرض المتمثلة بالممثل حيث يعد جسد الممثل بؤرة ومركزية تلك الصورة، عبر اداءه الحركي وعلاقته بعناصر العرض الاخرى، فهو العنصر الاكثر تركيبا وتحولا من بين عناصر العرض. وهذا ما أسهم في التأكيد على الوظيفة الجديدة للصورة في تغيير الفعل ورد الفعل الانساني اتجاهها "لامكانيتها في احتواء المعرفة الواقعية والمعرفة الخيالية فضلا عن الجمالية المحسوسة والمادية" (جاك، ٢٠١٣، ص٨٨-٨٩). فأصبحت هي الوسيط الفاعل والفعال في جميع الاوساط الفنية خاصة في مجال فن المسرح، إذ انه يشتمل على مفهوم الصورة بمجالين (تواصلي- جمالي)، إذ تشكل الصورة المسرحية منظومة علاماتية باثة، تمنح العرض المسرحي شكلا خاصاً ومران في التحليل العلاماتي والتأويل الدلالي لمحتوى العرض الفكري ذلك لاحتواء المسرح على اليات ثنائية هي اليتا السمع والبصر، وهذا ما جعل للصورة دور مهم في انتاج المعنى إذ ان للمسرح الدور الابرز في صناعة الصورة بدلالاتها المعرفية وتأثيراتها الجمالية صار للغة البصرية وظيفة انتاج المعنى بصورة متداخلة ومركبة بين الصورة والكلمة إذ تدخل في تأسيس البنية المسرحية ومن هنا جاء اهتمام المخرجين بهذا الجانب وتعددت تجاربهم من اجل الوصول الى صناعة وتوظيف الصورة المسرحية.

تتشكل بنية الصورة في الخطاب المسرحي على شبكة من العلاقات والتكوينات الجسدية والتشكلات الحركية المركبة للممثلين ترافقها مسندات صوتية مختلفة كالتمتمات والهمهمات. والصرخات مع علاقات منطقية مع عناصر العرض التقنية التي تؤسس للبيئة المسرحية والجو اعام للعرض وقد تتعارض بنية الصورة مع بنية الحوار وفق بعض المدارس المسرحية الا انها في الغالب تتوافق مع بعضها لبناء المعنى المراد ايصاله الى المتلقي، مع التركيز على الجانب البصري، ولعل من اهم ما يميز عناصر بنية الصورة في المسرح ما يأتي:

١. شحن فضاء المسرح بالجو العام وفي بعض الاحيان بالاجواء الطقسية وفق الاتجاه الاخراجي للعرض المسرحي .
٢. تمتاز انشائية الصورة في العروض التقليدية بالانسجام والتناغم بهدف خلق التوافق في بناء المعنى وابداع جماليات مؤثرة في المشاهد ، وعلى العكس من ذلك نجد في الاتجاهات التجريبية هنا تقاطع وتعارض بين الافعال وعدم ترابطها عن طريق الهدم والبناء.
٣. تنطلق الصورة المسرحية بشكل قد يكون متوقعا في الكثير من العروض التي تتلامس مع الواقع وتنتهي بشكل منتظم ومفهوم قابل للاستنطاق الفكري

٤. قد يكون لشاعرية الحوار اللفظي تاثير على شاعرية الصورة والفضاء المسرحي الذي يشتمل على اللغة الاشارية والتشكلات الحركية.

تُقَدَم بنية الصورة المسرحية من خلال عناصر البنية المسرحية التي قدمها ارسطو من خلال كتابه فن الشعر "١. الحبكة ٢. الشخصية ٣. اللغة ٤. الفكرة ٥. المرئيات المسرحية ٦. الغناء" (حمادة، ب،ت، ص٩٥). إذ ان ترابط هذه العناصر فيما بينها يشكل صورة درامية يتحكم بها المخرج من خلال رؤيته وتنظيمه، فضلا عن باقي الملحقات التي تكون ساندة للعناصر الست الاساسية كالاضاءة والزي واللون والاكسسوار...الخ.

إن من اوائل المخرجين الذين قدموا صورة جديدة ومغايرة في بنية العرض المسرحي (ستانسلافسكي)، الذي ابدع بالواقعية والطبيعية بوصفهما "تقدمان صورة فوتوغرافية للحياة" (التكمه جي، ٢٠١١، ص٢٧) وقد عمد الى اتجاهين لبناء صورة مسرحية مغايرة الاتجاه الاول يخص التمثيل والثاني يخص الاخراج، فمن خلال تدريب الممثل والعمل على الجانب النفسي لديه وجعل الفكرة الاخراجية هي الحاكمة لبناء صورة العرض، أي ان المخرج هو من يؤسس للعرض ويرسم بنيته ويقدم صورته.

ولتقديم البنية بصورة جديدة عمد الى عدة مميزات:

١. ان قوانين الصراع قد تغيرت عما هو سابق كما هو الحال مع نظرية القدر بالمعنى الميتافيزيقي وحلت النظرة الموضوعية العادلة.
٢. تجديد البيئة المادية للعرض المسرحي فحل التجسيد في المنظر المسرحي بدل نظرية خداع البصر التي قامت على المنظر المرسوم على وفق قواعد المنظور والتي كان اهتزازها يشكل تشويها للمنظر والفعل المقدم.
٣. تطوير الاضاءة بحيث تستجيب للتأثيرات النفسية والفردية والاجتماعية.

(التكمه جي، ٢٠١١، ص٣٠)

تأصيل وظيفة المخرج المسرحي وتعزيز مجموعة الشروط التي تتوافر فيمن يريد الاخراج، وهي بالتالي حققت البعيد وحدة الاسلوب ونظرية العرض والاتجاه الاخراجي.

ثم رافقت تطورات الحداثة وما بعدها تطور للصورة البصرية فاصبحت مهيمنة على المشهد السيميائي، بعدما كانت اللغة هي المنظم الوحيد للمشهد، فقوضت الميتافيزيقا الغربية، وحطمت المقولات التي كانت متمركزة سابقاً على الافكار، كاللغة، والهوية، والأصل، والصوت، والعقل. وارتكزت ما بعد الحداثة الى مكونات فكرية وفنية جديدة، ضمن مبادئ عديدة (كارتر، ٢٠١٠، ص١٣٠) واهم ما يفيد بحثنا من تلك المبادئ:

١- التقويض: من اهم اهداف ما بعد الحداثة هو تقويض الفكر الغربي السائد، إذ ان التقويض يشمل خلخلة وزعزعة كل النظم المتعارف عليها واحلال نظم وقوانين جديدة، أي انها ارتكزت على لغة التشتت والاختلاف والتعارض في انشاء بيانها وخطابها.

٢- التفكك واللا انسجام: دعت ما بعد الحداثة الى التعددية واللانظام وتفكيك ما هو متعارف عليه في خلق الانسجام والتشاكل على عكس الفلسفات السابقة التي دعت لتوحيد النصوص لخلق الانسجام. فقد فككت البنية النصية وحولتها الى بنية صورية متعددة المعاني لتوجِد معنى جديد.

٣- هيمنة الصورة: بعد تسيد اللغة على المشهد السيميائي وبعد التطور الاعلامي الذي رافق الصورة، اصبحت هي المحرك الاساس للمعرفة.

المبحث الثاني: مستويات التشكيل:

عمد كُتاب المسرح في بدايات القرن التاسع عشر التمرد على القواعد الصارمة التي تم تداولها في الكلاسيكية واتخذوا قرارات واعية نحو التجديد ومغادرة وتجاوز ما هو سائد من المناهج الادبية واساليب كتابتها، ولم يكن ذلك التمرد على مستوى النص المكتوب وحسب، وانما اثرت تلك الحركة على طرائق الاخراج ومناهج الاداء في المسرح، فقد ابتكر فنانوا فن الاخراج المسرحي اساليب جديدة لتوظيف وصناعة التقنية المسرحية إذ الأدوات البسيطة من ماكينات مع المؤثرات الصوتية والازياء والمكياج وغيرها والتي أسهمت في تجسيد و تكاملية المنظر المسرحي، وقد تطورت هذه الاساليب بفعل التقنيات التكنولوجية الحديثة والتي ساهمت في تجديد وتطور العرض وطرحته بصورة فكرية وجمالية لم يعهدها هذا الفن منذ البدايات الاغريقية التي اسست للفن المسرحي بكل مجالاته الحياتية وتناقضاته كونها مرتبطة بالوعي البشري وقدرة الفنان الفكرية والابداعية، فعمل المخرج في العرض في فتراته الاولى عبر تسيد المنطق الصوري المتحرك على خشبه المسرح انطلاقا من الصورة الاصلية للنص الذي يعتبر هو الوسيط بين المرسل والمرسل اليه مرورا بمراحل التفسير العلمي للصورة الاولى كأساس لتشكيل بنيه الخطاب المسرحي.

ثم جاءت بعدها مرحله التجريب التي برز فيها اسم المخرج اكثر من اسم المؤلف، وبرز دور المخرج كونه فنان مستقل بكيانه في الرواق الابداعي فاصبح نقطة البداية لتشكيل الصورة المسرحية بوصفه المبتكِر الوحيد لها فكان اول تغيير من المخرج هو تمرده على النص معتبرا النص مجرد ماده خام تتولد منها افكار شتى باستطاعته تنسيقها وترتيبها خالقا بذلك صوراً جديدة الطرح بأفكار جمالية وبمعادلات من الرموز والصور ومستويات التراكيب الشكلية، بحيث تتآصر هذه العناصر يشكل متكامل للوصول الى الغاية الفنية وهي الجمال في الشكل

والمضمون في فضاء سينوغرافي يعمل كبودقة تحوي العناصر لاثراء وتأثيث الصورة المسرحية، فذاكرة المتلقي لها القدرة على تخزين الحركة والون والاضاءة لانها مادية – حسية ملموسة، على عكس الملفوظات فهي مفردات تتم ترجمتها في العقل، أي انها عملية فكرية فقط فقد سعى" المخرج في بين العملية الابداعية والعملية التكوينية لتحقيق الصورة الكلية والكاملة في المستويات والتشكيل والتكوين" (احمد، ٢٠٠٩، ص١١). فالمسرح الحديث لم يعد يكتفي بالمفردات اللفظية فقط، بل انه يسعى الى اثراء وتعزيز الجانب البصري والحركي عبر عروض يكون فيها الممثل اهم نقطة في تكوينات حركية ومستويات تشكيلية ويعد نقطة التقاء وانطلاق للمعاني والدلالات التي يكتنفها العرض المسرحي، ومن بين المخرجين الذين اهتموا بهذا الجانب هو الروسي (ستانسلافسكي) فكان ميله نحو الواقعية حيث انعكس هذا على العرض المسرحي، فاصبح يصور المواقف والاحداث الواقعية الحياتية اقرب ما تكون الى الحقيقة، وتعددت اشكال تجربته الاخراجية على وفق مستويات جديدة اهتمت تلك المستويات بوسائط متعددة "لعل من اهم هذه الوسائط هو الممثل فقط طاقه الشكل الجمالي عن طريق اقامته لقانون المسرح الطبيعي في التفكير والممارسة" (عيد، د.ت، ص٥٦٩)، فعمد الى تجسيد صوره مسرحية تقوم على شريحة من الجانب الحياتي، والصورة طبيعة جديده يحقق من خلالها ايهام كامل معتمده في منهجه على وسيطين اساسيين وهما "النص المسرحي والممثل"(احمد، ٢٠٠٩، ص٧٤) لتشكيل تلك الصورة:

اولا– الممثل: جعل من الممثل وسيط صوري في نقل الفكرة المسرحية ونقل الهدف الى المتلقي من خلال الافعال التي يجسدها الممثل عبر الشخصية الممثلة والتي اكد عليها (ستانسلافسكي) على ان تظهر منطقية ومتماسكة ببنية مبررة ومقبولة كما في الحياة الطبيعية

ثانياً – النص: لجعل ميزانسين العمل مقبول فالميزانسين عند (ستان) يمر بمرحلتين (قراءة الناس وتفسيره، تخطيط الحركة التنقلية). ولعل ما يفيد بحثنا هي النقطة الاولى حيث اعلن ستانسلافسكي عن هذه النظرية بقوله "النظرية ما هي الا طريق خصب وربي بها الممثل نفسه بنفسه ما هو الفنان العارف باساليب واهداف مهنته وهي طريقه ترتبط مع التطبيق اثناء الاعداد للعرض وتنظمه التي يتوصل الى تمثيل حقيقي مقنع ينبع من التحليل الدقيق للشخصية وسلوكها ومواقفها وتصرفاتها" (عيد، د.ت، ص٥٦٩) فمن خلال تدريبه للممثل على طريقة جديده من خلال تطبيقات جديدة يستخلص صوره مسرحية جديده ببنية جديدة تختلف عن بني المسرح السابق. عمد (ستانسلافسكي) الى القراءة الصوتية وتحسين مخارج الحروف والقراءة الحركية والارتجال عن طريق الحركة باللجوء الى الذاكرة الذاتية

والتزود بمؤثرات عاطفيه وجدانيه نابعة من مكنونات الممثل الداخلية كي يتعايش مع الدور ومن خلال معايشته سيؤثر ذلك على ادائه على خشبه المسرح فتتكون صورة مسرحية مغايرة عن

المسرح التقليدي القديم ، دونما اهمال الوسائط الفنية الاخرى ولكن استعملها بتفاوت لتشكيل التعارض الحركي ومن هنا فهو احدثت ثوره علي المسرح القديم عبر تغيرات في التقنيات بدءا من تقنيه الممثل الى باقي العناصر على خشبه المسرح "لتشكيل الهيكل العام بخلق الطقس الذي يساهم في تكوين الصورة المسرحية". (حمادة، د.ت، ص١٠٣-١٠٤)

ومن العناصر الاخرى الساندة لبنية الصورة عند (ستان) هي (الديكور، الموسيقى، الاضاءة). (ستانسلافسكي، ٢٠١٢، ص٩)

أ- الديكور:

عمد ستانسلافسكي لتجسيد المنظر الواقعي فكانت نظريتهُ تنبع من الواقع المُعاش وتدف الى الواقع ايضاً محاكياً للحياة الموجودة فيحقق الإيهام بذلك فتصب في مصلحة الممثل لأن هذا النوع من المناظر وتعدد مستوياتها تخدمهٌ على خشبة المسرح فتكون جميع تحركاته لقصد فهو لا يتنقل من نقطة الى اخرى من غير ان تكون حركته

ب- الموسيقى والاضاءة:

جعل الموسيقى والاضاءة في سيرورة تطورية عما كانت عليه في السابق فجعل نور الاضاءة ساطع يركز على ملامح الفنان بأكمله لإبراز المكياج والايماءات وخلق ظلال تنوع جمالي اي الظلال على وجه الممثل خلقت نوعاً جمالياً، فضلا عن الاضاءة فلها دور في تحقيق اجواء خارجية تؤثر على المستوى الشكلي.

ولما كانت قصدية المخرج هو تحقيق الابتكار والتطور فقد اتجه للبحث عن دلالة فاعلة ذات صيرورة متطورة ومستمرة على مستوى الشكل والمضمون ليدخل الى عوالم جديده تواكب الواقع وتؤثر فيه وتغيره عبره توظيف مجموعه الوسائط او عناصر العمل المسرحي على اختلاف اشكالها ومستوياتها.

المحور الثاني: التعارض الحركي:

بعدما كانت الصورة المسرحية تقدم الواقع على خشبة المسرح بواسطة عناصر العرض المسرحي وحركتها فوق خشبة المسرح في القرن التاسع عشر كما قدمها (ستانسلافسكي)، فظهر مخرج جديد عارض تلك الحركات التي كونت بنية الصورة عند (ستانسلافسكي)، وهو الالماني (برتولد بريشت) صاحب نظرية المسرح الملحمي فقد قدم (برشت) صورة مسرحية ببنية جديدة جاعلا من الجمهور الجزء الاساس والمحور الرئيسي في تكوين تلك الصورة المسرحية. فصنع علاقة ايجابية بين الجمهور والممثل واخرج المتلقي من دائرة التلقي السلبي وادمج شخصيته مع العرض المسرحي مستنداً بذلك بعنصرين اساسيين في بناء حركة الصورة الجديدة هما هدم مبدأي الايحاء والايهام بالواقع حيث ان " القدماء يعتقدون أن هدف المأساة هو إثارة الشفقة

والرعب وهذا يمكن أن يكون هدفاً مقبولاً لو جعلنا الشفقة تعني الشفقة على أناس والرعب يعني الخوف من أناس، وطبقاً لذلك تمكن المسرح الجاد أن يعيننا على أجتثاث تلك الظروف التي جعلت الناس يشفق بعضهم على بعض أو يخاف بعضهم بعضاً . ذلك أن قدر الإنسان أصبح هو الإنسان نفسه" (ثروت، د.ت، ص٥٥). ومن هنا جاءت فكرة (بريشت) في بناء صورة مسرحية جديدة بعد أن لاحظ ان الشكل القديم للمسرح والاتجاه الواقعي باتا غير قادران على معالجة المشاكل الانسانية المعاصرة، فعمد الى ثورة جديدة على هذا النوع من المسرح طارحا افكاره وطريقة تشكيله لعرضه المسرحي بصورة حديثة قادرة على معالجة وتغيير الواقع من خلال تقديم واقع مُمسرح يرمي الى ايقاظ الفكر لدى الجمهور شاحناً بذلك المسافة بين الممثل والمتلقي وفكرة العمل وفكر المتلقي بشحنات عقلية جمالية تحفز الجمهور على الاستجابة والتفكير والاستنباط والمشاركة في وضع الاحكام بعد ان "يتخذ موقفاً (الجمهور)، جراء اثارة التساؤلات التي تدور بين المتلقي ونفسه، واثارة اسئلة يطرحها المتلقي الى غيره باحثاً عن طريق ذلك عن صحة ما يسئل عنه باحثاً بنفس الوقت عن الاسباب التي وراء تلك الحقائق" (هلال، د.ت، ص٩٨).

لقد قدم (برشت) صورة مسرحية ببنية جديدة جاعلاً منها بودقة جدلية يخاطب من خلالها عقل الجمهور بدل التعاطف ومنحهُ صفة المنتج والمشارك في وضع المُنجز الدرامي كاسراً بذلك أسس وقواعد المسارح التي سبقت تيارهُ، من خلال اقامة علاقة بين الجمهور والمسرح مستنداً بذلك الى تغييرات البناء الدرامي على مستوى عناصر العرض المسرحي وما يهمنا في هذا البحث هو تغيير البناء البصري للعرض المسرحي.

ان الصورة الجديدة التي قدمها (برشت) بُنيت على اساسين هما التغريب واستخدام الخصائص الملحمية وقصد بالتغريب "إحالة ما هو عادي عند المتفرج إلى غير عادي لخلق لحظة الاكتشاف وبعبارة أخرى فالتغريب هو عبارة عن وضع المتناقضات في مقابل بعضها في سبيل التوصل إلى حالة من الوعي والتفهم" (نعمة، ١٩٧١، ص٢٨). مما يجعل الحدث الدرامي غير اعتيادي ويحفز المشاهد على التفكير في غيره ايضاً فالتغريب :

"يصنع شيئاً اعتياديا من حدث خاص فأن التغريب يصنع شيئاً خاصاً من حدث اعتيادي" (ثروت، د.ت، ص١٦). وهو ما يجعل الاحداث تدور في اماكن غير اماكنها وازمنه غير زمانها مما يثير استغراب المشاهد جراء عملية الاستبدال هذه واثارة وعيه ويقظته اكثر لما يدور حوله.

فجاء استخدامهُ الخصائص الملحمية على غير ما تعنيه الملحمة التي تعتمد السرد والحوار ولكن قدمهُ بصورة جديدة إذ لم يعمد الحوار السردي الى الممثلين كما في الملحمة انما جعل من شخصية الراوي هي السارد للحوار وبذلك يكون قد صور المشهد بتصوير جديد لرواية

الاحداث كما قدم الشخصية على انها مؤدية فقط وليست الشخصية الدرامية، فضلاً عن الفواصل التي يقدمها اثناء العرض.

ان هذا القطع الحركي المسرحي والذي تعارض مع العروض الواقعية عمل على قطع عملية الاتصال والتواصل المباشر من خلال تشكيل صورة بصرية مغايرة فمثلا وضع ثمانية ممثلين على خشبه المسرح جميعهم وجههم الى الجمهور والممثل الذي يريد ان يركز عليه يجعله وسط وسط المسرح وظهره الى الجمهور سيكون بهذا التشكيل الصوري مغايره وتضاد حركي من خلال معارضة حركته لحركة باقي الممثلين، او بشكل اخر يجعل الممثلين يقفون على مستوى واحد فيركز بالاضاءة على ممثل معين، ويحرك جميع الممثلين بتشكيلات معينة وبخطى بطيئة نحو الامام ماعد الممثل الذي سلطت عليه الاضاءة يتحرك بخطى مماثلة ولكن نحو الخلف هذا التعارض الحركي يشكل مستوى تشكيلي على خشبه المسرح او العمد الى اللون في الاضاءة او الزي بشكل مغاير عما هو في الواقع كمنح الشمس ضوء غير ساطع او زي العروس يكون اسودا، او تقديم الشخصية وهي تعيش في عربة وليس بيتاً. كل تلك المغايرات في تقديم بنية صورية جديدة كسرت من قواعد الصورة القديمة.

الدراسات السابقة:

بعد البحث والتقصي الشامل للرسائل والاطاريح لم يجد الباحث بحث يشترك مع بحثه في دراسة مستويات التشكيل الحركي في بنية الصورة.

ما اسفر عنه الاطار النظري

١. استطاع المخرج ستانسلافسكي ان يقدم شكلاً جديدا للبنية المسرحية فقدمها بصورة خارجة عن النص الى المرئي قدم من خلالها الواقع ضمن منظومة المجتمع.
٢. استطاع المخرج برشت ان يطرح صورة مغايرة عن ما طرحه ستانسلافسكي ومتطورة اكثر في تقديم مجتمع نابع من الواقع السياسي والاقتصادي ببنية صورية جديدة.
٣. ان بناء المعنى الشكلي والجمالي من خلال انشائية الصورة في العروض التقليدية تتأتى من خلال التناغم والانسجام في حين انه يتأتى في الاتجاهات التجريبية عن طريق الهدم والبناء و التعارضات بالأفعال وتقاطعها وعدم ترابطها ببعضها.

الفصل الثالث/اجراءات البحث

مجتمع البحث: تمثل مجتمع البحث بنموذج عينة البحث القصدية عرض (تنهدات طه) للكاتب طه سالم والمخرج د. زهير كاظم.

عينة البحث: اختار الباحث عينة قصدية لما يلائم ويخدم قصدية البحث.

منهج البحث: اختار الباحث المنهج الوصفي.

اداة البحث: اعتمد الباحث:

١- ما اسفر عنه الاطار النظري.

٢- التعارض الحركي في:

- حركة الممثل
- حركة اللون
- حركة الاضاءة

تحليل نموذج العينة

عرض تنهدات طه*[١]

ان عرض تنهدات طه هو عبارة عن تناصات لكتابات الكاتب طه سالم جمعت الحس الجمالي والفكر التنبؤي المستقبلي، حيث بدأ العرض بمشهد تظهر فيه اجساد بزيها الاسود تشير الى الارواح الشريرة التي تتربص بالارواح البريئة وقتلها، وهم يحيطون بالشخصية التي افتتح المشهد بها، شخصية المثقف الذ يروي احداث ما يجري على الخشبة تارة والتحدث عن نفسه وسيرته تارة اخرى كان المقصود من الشخصية هي شخصية المؤلف وما عانته تلك الشخصية من ظلم واستبداد وقهر، عمد المخرج الى الاسلوب البريشتي في ارتكاز العرض على شخصية الراوي الذي تخلل المشاهد فضلا عن صورة مثلت شيء من التراث العراقي، صورة تشير الى ان الموتى هم شباب في مقتبل العمر، إذ أن من المتعارف عليه في المجتمع العراقي ان الشاب حين وفاته تتخلل جنازته مراسم اشبه بمراسم العرس تمثل بدخول المرأة المتوشحة بلبس الحزن حاملة بيدها (صينية العرس) التي تحتوي على الحنة والياس والشموع، ينتهي المشهد ليبدأ المشهد الثاني بشيء من المعاصرة عبر عرض اغنية من التراث من خلال (الداتا شو) تمثل الزمن القديم لتلك الاغنية التراثية، لتظهر مطربة وكأنها أُستُلَت من الماضي لتتجسد شخصيتها في الزمن الحاضر عبر محاورة فكرية حركية جمالية في التصميم الصوري من قبل المخرج، حيث عمد الى تجسيد التعارض بين الماضي والحاضر بصورة وظفها عبر الشكل الفني الجمالي واشار المخرج الى هذا المعنى من خلال حرمة الراوي الذي يلتقط صوراً من الذاكرة ومن الزمن الحاضر لتوثيقها في سجل مسيرة ما عاناه في حياته، توضحت تلك المعاناة عبر الاغنية التراثية التي عند المؤلف الى تغيير بعض مفرداتها للاشارة الى عذاباته.

---

*١ مجموعة نصوص للكاتب الراحل طه سالم، اخراج د. زهير كاظم، عرضت على مسرح الرواد. كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، عام ١٩٩٩.

الاغنية:

هي في الاصل (جلجل علية الرمان...نومي فزعلي)، ولكن جاءت مغايرة التعبير الدلالي حيث اصبحت تقول (جلجل علية الرمان...محد فزعلي)، وفي هذا اشارة واسترجاع لحركة الممثلين في المشهد الاستهلالي، حيث استطاع المخرج ان يسترجع ذاكرة المتلقي الى البداية بأن الاجساد المتشحة بالسواد انها البلدان المجاورة للعراق التي لم تحرك ساكنا في اثناء ما لاقاه البلد من ظلم وطغيان وعدوان من الدول الاجنبية المعادية. ليعلن المشهد الثالث بدايته بصوت خشن يعلن القتل بلفظ (بسم الله والله اكبر). لتأتي الحركة موضحة فكرة وقصدية المشهد بتعارض حركي ولوني في الزي بين شخصية الراوي وشخصية الشاب الذي لف حول رقبته حبل المشنقة، حيث جعل الراوي يقف اعلى خلف الشاب بلباسه الابيض، والشاب يجثو على ركبتيه بلباسه الاسود. عمد المخرج بهذا التعارض الحركي (حركة الممثل، حركة لون الزي) الى الظلام الذي عاشته الشخصية المضطهدة الخالية من الامل والمقاومة لاجل الغد فأنتهى بها المطاف للموت، وثبات شخصية المثقف بزيه الابيض الدال على التفاؤل والثقة الكلية بذاتها في تغيير حاضرها ومستقبلها ومقاومة الظلم رغم المآسي التي تتعرض لها.

يعلن المخرج عن مشهد اخنزل به ثيمة العرض بجميع مشاهده، فتكشف لنا حركة الاضاءة التدريجية والخافتة عن مشهد مقبرة جمعت بها الارواح التي أُزهقت ظلما، بأسلوب المخرج (برتولد بريشت) في تغريب الحدث، فالمعتاد ان تكشف الاضاءة عن خشبة المسرح بمشهد جاهز، الا ان المخرج عمد الى بناء صورة مغايرة، فجعل الممثلين يرتدون زي الكفن امام الجمهور بقصدية حركة متعارضة بين اللونين (الابيض والاسود)، فيجد الراوي نفسه في عالم غير عالمه، يجد نفسه فجأة في عالم الاموات مما يثير ريبته وخوفه فيصارع الاجساد المحيطة به بتعارض حركي بين حركة الراوي وحركة الاجساد، حركة عكسية بين شد وجذب، وكأنه يرى عذاباته التي صارعها كلها دفعة واحدة، وسرعان ما يتوحد ذلك التعارض الحركي ليتطابق بين حركة الراوي والاجساد معلنة تلك الحركة الموحدة عن تعارض في المعنى في محاولة منه للهروب والخروج من بينهم فيرمي بنفسه خارج دائرة الاجساد المحيطة به ويتسائل في أي عالم هو؟؟؟؟.

فيحتضن كل ما مضى من سني عمره ويخرج من ذلك العالم الذي لا ينتمي اليه، عالم استسلم اصحابه للموت والظلم واستلاب حرياتهم معبرا عن ذلك بسحب حقيبته التي احتوت على اوراق مثلت ذكرياته بفرحها وحزنها وابداعها وقوتها.

نجد ان التعارضات الحركية للممثلين في مشهد المقبرة قد اختزلت معنى سردي طويل، حيث تبدأ كل شخصية برواية ما حدث لها قبل مماتها ومما عانت وكيف وصلت الى هنا

مشكلين شكل نصف دائرة جالسين وجوههم الى الجمهور الا شخصية واحدة تمركزت وسط الدائرة كانت مستلقية وظهرها الى الجمهور، يقاطع حديث كل شخصية محاولا اسكاتهم لينعم بنوم هادئ، وكأنهم سلبوه حريته الشخصية، هذه التشكيلة اختزلت معنى ان الاجساد الجالسة رافضة المصير التي واجهته الا تلك الشخصية المستلقية فقد استسلمت لواقع حالها.

نجد ان المخرج قد رسم مستوى بنية الصورة المرئية خلال المشاهد بطريقة تغريبية، وعمد الى اسلوب المونودراما في اناطة عدة شخصيات لممثل واحد حاول من خلالها استفزاز فكر المتلقي في رسم كل شخصية على جدة من الاخرى، فاناط خمسة شخصيات لممثل واحد تراوحت في بنيتها الحركية في الجسد واللون وتباينت حسب ابعاد تلك الشخصية المرسومة بين مقتول في مقبرة يرتدي الابيض مستسلما لمصيره، والعاشق الذي قاوم كي لا يفترق عن حبيبته وصاحب المكتبة المثقف المتفائل المرتدي الزي الابيض وشخصية الملك الذي يستمع للشعب دون حركة منه او موقف والشخصية الخامسة والاخيرة هي عبارة عن ذاكرة استرجاعية (فلاش باك)، وشخصيات اخرى أُنيطت لباقي الممثلين تعارضت حركتها الزمنية بين ماض وحاضر، الا ان هذا الفارق الزمني قد تلاشى بفعل تعدد المستويات بحركة الممثل واللون فضلا عن عنصر الاضاءة الذي جاء ساندا لقصدية المخرج في بناء الصورة ورؤيته في المغايرة بين اسلوب الدمج اللفظي بين عامية وفصحى تارة وادخال عنصر الفكاهة في سرد حدث مأساوي تارة اخرى، وغناء وامثال وحكم شعبية ورقص.

ان هذا النوع من العروض ينتمي الى الاحتفالية الشعبية التي جمعت تلك المغايرات التي قصدها المخرج.

بُني العرض على شكل لوحات، كل لوحة تشتمل على قصة وحكاية قائمة بذاتها تباينت بين الاداء الصامت وبين الحركة الكيروكرافية التي ساعدت في بناء مستويات صورة العرض بأشكال مختلفة فضلاً عن بعض المشاهد التي بُنيت على الرقص والغناء مما اضفى على العرض مستوى جمالي أُضيف الى المستوى الشكلي.

تميز العرض بأنه يناقش مشكلات أنية ومستقبلية قُدمت بأشكال شعبية يصلح طرحها على صعيد الأزمنة كافة وقد توحدت مشاهد المسرحية بالهدف الذي قصده المؤلف في جميع كتاباته وقصده المخرج بتركيز اكثر في اختياره لبعض من النصوص وتقديمها بعرض واحد وهو رسالة إنسانية تنشد الحرية للفرد وان حريتهُ تنتهي عندما تبدأ حرية الآخر فضلاً عن الرسالة التربوية التي تضمنها العرض.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج:

٣- استطاع المخرج زهير كاظم ان يقدم صور متعددة الزوايا للتعارض الحركي والتشكيل البصري من حيث حركة الممثل وعلاقته بحركة الزي وحركة الالوان وحركة الاضاءة.

٤- استطاع زهير كاظم ان يرسم الشخصيات على خشبة المسرح بشكل يتوافق مع رؤيته الاخراجية وصورها التي ارتسمت في ذهن الممثل اثناء القراءة والتمثيل فجاءت مركبة وتحمل صفات جمعية اكثر مما هي في النص وذلك بمساعدة التقنيات المسرحية.

٥- تميزت بنية الصورة عند زهير كاظم بالتنظيم السريع والايقاع المترابط بين مشهد وآخر.

٦- حاول زهير كاظم التركيز على السرد الصوري واعتماد حبكة رئيسية واحدة اشتملت على حبكات صغيرة منتظمة في نسيج صوري مُحكم .

٧- استلهم زهير كاظم افكاره وجسدها بصور مألوفة من المجتمع العربي والعراقي خاصة وبما تأثر به من متغيرات اقتصادية وسياسية.

٨- استطاع زهير كاظم ان يقدم شخصياته بشكل مستقل بنفسها متغيرة ومختلفة باشكالها ومتعارضة بحركاتها فهي نماذج لشخصيات ذات جذور واقعية الا انها نماذج لشخصيات لها صفات واقعية .

٩- حاول زهير كاظم ايجاد نوع من التوازن بين الحوار اللغوي الفني والشكل الصوري مما اضفى جمالية وتعدد معاني ودلالات.

١٠- تداخل في عرض زهير كاظم الشكل الملحمي والغنائي وشروط المسرح الشامل، تحت عباءة المسرحية الاحتفالية.

الاستنتاجات:

١- ان التشكيل الصوري اكثر كثافة في صناعة المعنى والدلالة.

٢- بمقدور التعارض الحركي ان يكون متوافقا ليعطي معنى متعارض.

٣- مستويات التشكيل الحركي يأتي بثلاث مستويات حسب الاولوية تبدأ بمستوى حركة الممثل ثم اللون ثم الاضاءة.

المصادر والمراجع:

١. حمادة، إبراهيم ، **شروح وتعليقات حول كتاب أرسطو (فن الشعر)، في كتاب أرسطو (فن الشعر)** ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية.

٢. ابراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار الشعب، مصر، د.ت.

٣. احمد، امل **نظرية فن الاخراج المسرحي، دراسة في اشكالية المفهوم**، ج١، عين السبع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٩.

٤. التكمه جي، حسين، **نظريات الاخراج، دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج**، دار المصادر، بغداد، ٢٠١١.
٥. ثروت، يوسف عبد المسيح ، **مقدمة مسرحية أوبرا القروش الثلاثة** ، ترجمة ، يوسف عبد المسيح ثروة ، مطبعة السعدي.
٦. جاك ادمون، **الصورة**، تر. ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة ، ط١، بيروت، ٢٠١٣.
٧. ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.
٨. العباسي، عبد الله بن محمد بن المعتز، **طبقات الشعراء**، تحقيق عبد الستّار أحد فراج، الطبعة الثالثة، دار المعارف – القاهرة.
٩. ستانسلافسكي، قسطنطين، **حياتي في الفن**، تر. نديم معلا، منشورات الهيئة العامة السورية، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٢.
١٠. التهانوي، محمد علي بن علي، **كشاف اصطلاحات الفنون: (١١٥٨هـ)**، كلكتا، الهند، ١٨٦٢هـ.
١١. عيد، كمال الدين، **منهاج العالمية في الاخراج المسرحي**، ج ٢، سان بيتر، د. ت.
١٢. نعمة، عبد الغفور، **الاتجاهات المعاصرة في المسرح**، مطبعة حداد، البصرة، ١٩٧١.
١٣. هلال، محمد غنيمي، **النقد المسرحي**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة : (د. ت).