جماليات الابهار البصري في تقنيات العرض المسرحي العراقي المعاصر
(مسرحية الشوط السابع انموذجا)

The aesthetics of visual dazzle in contemporary Iraqi theatrical presentation techniques
(The seventh-inning play is an example)

أ.م.د. شيماء حسين طاهر
Assistant Professor Dr. Shaymaa Hussein Taher
Fine.shamaa.hussan@uobabulon.edu.iq
أ.م.د. محمد كاظم هاشم
dr. muhamad kazim hashim
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
University of Babylon/College of Fine Arts

ملخص البحث

يختص البحث الحالي بدراسة كيفية توظيف التقنيات المسرحية في العرض المسرحي لخلق الابهار البصري وتنوع فضاءات العرض المسرحي، حيث يرتكز العرض على منظومة علاماتية في تشكيل الجانب الفني والجمالي بالإضافة للجانب الوظيفي التي تقود المتلقي عبر عملية ادراكية جمالية مقصودة لفهم ما يبثه العرض من رسائل بصرية وسمعية وحتى شمية، وهذا مجتمعاً يخلق المتعة الفنية والابهار البصري الذي يشد المتلقي اليه، فيأتي الفصل الأول ليطرح مشكلة البحث التي تلخصت بالتساؤل: كيف تم توظيف التقنيات المسرحية في العرض المسرحي لتفعيل الابهار البصري وتنوع فضاءات العرض المسرحي؟ وان تحقق هذهِ الكيفية في تصميم وتنفيذ تلك التقنيات بما يجعل من الابهار البصري نتيجة حتمية تجعل من العرض منظومة وتقنية بصرية فاعلة، ان هذا الموضوع تجذر منذ بدايات المسرح وحتى يومنا هذا، اي لا يكاد لا يخلو عمل مسرحي من هذه الغاية بكل عناصره، من اجل المتعة الجمالية، اما أهمية البحث فتتلخص في تصديه لجانب مهم في تقنيات العرض المسرحي حيث لا يمكن تصورها بدون تلك الرؤية التصميمية الإبداعية مفاهيمياً وجمالياً. وان الحاجة اليه هي تسليط الضوء على مفهوم توظيف التقنيات المسرحية في العرض المسرحي لتفعيل الابهار البصري هادفا من وراء ذلك لفهم اكثر شمولية لاشتغالات التقنيات المسرحية من اجل خلق المتعة الجمالية لدى المتلقي.

الكلمات المفتاحية: الابهار البصري

(Abstract)

The current research is concerned with studying how to employ theatrical techniques in theatrical performance to create visual dazzle and diversify theatrical performance spaces. The display is based on a system of signs in shaping the artistic and aesthetic aspects in addition to the functional aspects that lead the recipient through an intentional aesthetic cognitive process to understand the visual, audio and even olfactory, together this creates artistic pleasure and visual dazzle that attracts the recipient. The first chapter presents the research problem, which is summarized by the question: How were theatrical techniques employed in the theatrical performance to activate visual dazzle and diversify the theatrical performance spaces? And this method can be achieved in the design and implementation of these techniques in a way that makes visual dazzle an inevitable result that makes the show an effective visual system and technique. This topic has been rooted since the beginnings of theater until the present day. That is, almost no theatrical work is devoid of this goal with all its elements, in order to aesthetic pleasure, The importance of the research is that it addresses an important aspect of theatrical presentation techniques, as they cannot be imagined without that creative design vision, conceptually and aesthetically. The need for it is to shed light on the concept of employing theatrical techniques in theatrical presentation to activate visual dazzle, aiming behind this to have a more comprehensive understanding of the functions of theatrical techniques in order to create aesthetic pleasure for the recipient.

Keywords: visual dazzle

الفصل الاول

اولاً: مشكلة البحث:

عرف الانسان عناصر الجمال وتفاعل معها من خلال عناصر متعددة حُدد من خلالها مفهوم الابهار والدهشة حيث يتفاعل العنصـــر العقلي المعرفي والوجداني والثقافي والاجتماعي ليرفع بذلك مســتوى التذوق الجمالي، حيث توظيف العجائبي والغرائبي بطريقة تجانب المألوف يتفاعل فيها الابداع الانســـاني بالمجهود الفني، والمسـرح احد هذهِ المجهودات الفنية التي يبرز فيها هذا التفاعل بشـكل بارز، حيث يعتبر النص البصـري في العرض المسـرحي اول ما يجذب المتلقي بوصـفه اول اتصـال مباشـر معه، وهذا يتطلب افكاراً مجسـدة غير مألوفة لتحقيق تفاعلا ذهنيا لدى المتلقي عن طريق الابهار البصـري غير المألوف، معنى ذلك ان كل ما يقدم على الخشبة يعمل على جذب انتباه المتلقي بصورة غير مألوفة الى الرسالة المراد ايصالها اليه، فلابد من لفت انتباه المتلقي وجذبه بصـــريا وســمعيا الى المنطقة المراد ايصـــاله اليها ومدى تفاعله مع العرض المســـرحي

خصوصا الذي يمتاز بإبهار متفرد تميزه عن بقية أصناف الفنون، فهو يمتلك وفرة من الخصائص المميزة والمحفزة حسياً والمثيرة للانتباه ساعدت في توجيه المتلقي نحو التحفيز المقصود، حيث أن ادراك العناصر الجذابة في العرض تجسدت من خلال حركة جميع عناصره ومتابعة المتلقي لها برؤية شمولية تفاعلية للعرض، فمن حيث الكيفية العملية تحقق هذا الابهار البصري من خلال حركة الممثل في بيئة مقصودة كاملة العناصر حيث تلعب التعقيدات والتناقضات والاختلافات والتحولات والتنوعات في تحقيق هذا الابهار البصري هذا من جهة، ومن جهة أخرى فان تطور الحياة الكبير وعلى جميع الأصعدة، شكل انعكاساً واضحاً على جميع مفاصل العرض وعناصره ومنها التقنيات المسرحية وهو ما شكل محورا تبادليا لعلاقة خلاقة بين التقنية وبقية الفنون المسرحية، حيث نجد المصمم التقني في ملاحقة حثيثة للتقانات الحديثة وتوظيفها داخل العرض المسرحي من اجل ابهار بصري لافت يسهم في اغناء العرض المسرحي، وهو ما جعل كل تصاميم الفنان المسرحي (المصمم) وتنفيذها اعمالا محاطة بالإبهار والتنوع الدلالي وفق انساق عجائبية وغرائبية غير مألوفة تستقي عناصرها من كل العلوم المجاورة مع عدم التقيد بمعايير بعينها ليعزز ذلك العلاقة التبادلية بين المسرح والعلوم الأخرى. ومن هنا يطرح البحث سؤال مشكلته كما يلي:

ما المقصود بالإبهار البصري وكيف تتحقق جمالياتهمن خلال تقنيات العرض المسرحي المعاصر لاسيما العراقي منه؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى أهمية البحث في تعرف التجارب الفنية في مجال المسرح، وطبيعة الأفكار المستمدة من التقنيات الحديثة من اجل ابهار بصري ناجع لتحقيق قيم جمالية للأعمال المسرحية بصورة عامة، كذلك محاولة للوقوف على أبرز جماليات الصورة البصرية وما تحمله من تكوينات تثير دهشة المتلقي وتوضيح التشكيلات المختلفة في عملية بلورة الابهار البصري وتسليط الضوء عليها بصورة خاصة.

فيما تكمن الحاجة إليه في أنه يعد جهداً معرفيا يفيد العاملين في مجال المسرح بتخصصاته المتعددة وكذلك يفيد الباحثين في كليات الفنون الجميلة ومعاهدها ورفد المكتبات الاكاديمية المعنية بفن المسرح.

ثالثا: - هدف البحث: -

يهدف البحث الحالي الى:

تعرف جماليات الابهار البصري في تقنيات العرض المسرحي العراقي المعاصر.

رابعا: – حدود البحث: –

١– **الحد المكاني:** العراق/البصرة_ مديرية النشاط المدرسي.

٢– الحد الزماني: ٢٠١٨

٣– الحد الموضوعي: الابهار في عناصر تشكيل الصورة البصرية للعرض المسرحي العراقي.

خامساً: تحديد المصطلحات:

١– الابهار لغة:

لغة: مفرده ابهر ومعناه جاء بالعجب والبهار الجمال [١].

بهره– بهرا– بهورا بمعنى اجهده حتى تتابع نفسه اي أدهشه وحيره، فهو مبهور

(أبهر) صار وسط النهار وجاء بالعجب. [٢]

اصطلاحاً:

هو تقديم صورة مرئية غير مسبوقة للمتلقي تثير اعجابه ودهشته وتحقق له متعة بصرية وفكرية عن طريق توظيف مؤثرات بصرية قد تصل الى اللامعقولية والخيال بأسلوب تصميمي مبتكر يحقق الغاية التصميمية أوضحته بأنه نتاج صورة مرئية غير مكررة تثير اعجاب ودهشة المتلقي فكرياً وبصرياً باستخدام توظيف المؤثرات البصرية لتصل حد غير الواقعية وغير المعقولة بأسلوب تصميمي مبتكر يحقق غايته التصميمية اي نتاج مؤثرات [٣].

التعريف الاجرائي:

هو التأثير البصري الذي ينشأ من خلال التكوينات البصرية المختلفة مع بقية عناصر العرض الأخرى، والتي تسبب تأثيراً على المتلقي والتي تحدث نتيجة المتعة البصرية والحسية، بواسطة عمليات الابداع والتواصلية المختلفة.

ثانيا: الصورة البصرية:

١– الصورة لغة:

يرد معنى الصورة في اللغة بضم حرف الصاد الشكل والهيئة والحقيقة، وقد تستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة كما ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى صفته [٤]. يحدد معجم لسان العرب الصورة بأنها من مادة (ص– و– ر) التي تحيل إلى" صور وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت تصوره فتصور لي، والتصاوير التماثيل"[٥]

ويعطي المعجم الوسيط تعريفا للصورة فهي" صورة الشيء أو الشخص رسمه على الورق أو الحائط ونحته بالقلم..، أو آلة التصوير صور الأمر وصفه وصفا يكشف عن جزيئاته، تصور مكونات له صورة وشكلا [٦].

ب الصورة (اصطلاحاً)-

أيضاً وهي شكل مادي قشرة ظاهرية) من (خط ولون وخامة وتقنية) يتكون بـــ (ترتيب الأجزاء المشكلة للهيئة المادية بجانب مرئي) [٧].

وعرفها (جاك امون) بأن الصورة هي غرض مرئي وبصري. [٨]

العريف الاجرائي: الصورة البصرية:

هي كل عملية إدراك حســي او ســمعي او بصــري على خشــبة المســرح والتي تتكون من خلال النظم والدلالات والعلامات المرئية او المسموعة بواسطة سينوغرافيا العرض من (ازياء، ديكور، اضاءة، موسيقى، مكياج، ممثل)، والتي يصنعها المخرج ويتأثر بها المتلقي.

التعريف الاجرائي للابهار البصري في المسرح

هو التأثير البصـري الذي يخلقه العرض المسـرحي وتفاعل المتلقي معه خلال فترة زمنية محددة اثناء العرض، من خلال التكوينات البصــرية المختلفة مع بقية عناصــر العرض الأخرى، في خلق الجو العام للصورة المسرحية الكبرى ثقافيا وفنيا.

الفصل الثاني

المبحث الاول: الابهار وماهية الصورة البصرية

مما لا شـك فيه ان المشـتغلين في المسـرح بحثوا عن كل ما هو جميل ومبهر عن طريق التجارب المسـرحية الحديثة بكل ما فيها من تكنولوجية وتقنية رائدة ســـعيا لخلق التأثير المطلوب الا وهو ابهار المتلقي وتلبية متطلبات ذائقته الفنية، من ضـمن هذه المجالات المهمة المجال البصـري والذي يحتل الصـدارة خصـوصـا وما شــهدته الثقافة المســرحية عالميا حينما تحول النص التقليدي الى نص بصــري مبهر يعتمد خيال الفنان الثري بكل الصــور الممكنة وغير الممكنة، وحيث ان الصــورة المســرحية تتكون من مجموعة من الصــور البصــرية المقصودة فوق خشبة المسرح والمنسوجة فنيا نسيجا عضويا مترابطا، ومع تبلور الكثير من المفاهيم المسرحية ومنها بالدرجة الاسـاس ظهور مفهوم الاخراج المسـرحي وترسـيخ سـلطته في العرض، وكذلك ظهور مصـطلح مصــمم الســينوغرافيا الذي احدث فارقا كبيرا في عملية التصــميم حيث فتحت في المســرح ابواب التجريب التي

تمثلت في بداية الامر بالفضاء وما تلاها حتى وصلت الى ما وصلت اليه في يومنا الحاضر، فصار العرض المسرحي منظومة سمعبصرية اعتمدت بشكل أساس التوزيع البصري من خلال مجموعة من التصورات الذهنية التي انتجها خيال الفنان الذي استمد اساسياته من واقعه الاجتماعي بمعناه الاوسع حيث وظفها بصورة خاصة الفنان المسرحي في رسم عناصره البنائية المتحركة والساكنة، ومن اجل فهم ما تقدم لابد من البحث في ماهية الصورة بشكل عام، حيث تعتبر جوهر الفنون البصرية وأول عتبة يتوقف عندها المتلقي في قراءته لما يدور من حوله، فنجد ان الصورة قد مرت بمراحل عدة في نشأتها فنجدها اول الامر قد ارتبط بفطرة الانسان ومحاكاته لقوى الطبيعة في محاولة لاتقاء شرها، فراح يصنع تماثيل كصورة عن الأصل.[٩]

وانتقلت الصورة خطوة أخرى مع التحولات التقنية وظهور الحفر في الطباعة كمثال على ذلك ظهور الكتاب المقدس المخطوط ومقاومة سلطة رجال الدين وتحرر الفنان من تلك السلطة ليحقق تمجيده للحرية الفردية.[١٠]

ثم تنتقل الصورة مرحلة أكثر أهمية حين أصبح المرئي أكثر شيوعا متزامناً ذلك مع السياقات الاجتماعية ومع بروز الحداثة كسياق فلسفي فني، بالإضافة الى التصوير الفوتوغرافي وتغير اعتبارات الصورة واتجاهاتها وفقا لذلك، وما لبث الوضع ان أصبحت الصورة تصل المتلقي حتى رغم ارادته في نظام الرؤية حيث تباشر قدسيتها الخاصة بها، فالصورة تؤثر في حين المرئي يؤمن خارجا، فالكل يوجد في هذا الإطار.[١١]

ويشير دوبري ان الثلاث مراحل لكل منها ميزاتها الخاصة دون استقلاليتهن عن بعضهن البعض فكل مرحلة للصورة مقابل لهيكلة العالم المعيش، فالصورة تتطلب الرهبة، فيما يتطلب الفن الحب، اما البصري فيستدعي المصلحة.[١٢]

كما وتتنوع الصورة وتنقسم الى أنواع او اقسام، وهذا يتبع تعلقها بالشكل الخارجي والادراكي، بينما بعضها الاخر يتعلق بما هو عقلي داخلي، وبعضها يتعلق بالتقنية وآلة، فنجد الصورة الذاكرة الموجودة في حياتنا العادية، مألوفة تصاحب استحضار الماضي، وتذكر ما حدث فهي غالبا ما تكون إعادة جميع التفاصيل المنسية[١٣]

كذلك نجد صور الخيال التي يتم تشكيلها وتكوينها من خلال رؤية جديدة من القدرة العقلية التي تنتج وتدمج وتعيد تركيب مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية بالصور التي يراد تكوينها من خلال تركيبات جديدة، وبذلك فهي تقترن بالخيال الإبداعي والبنائي.[١٤]

وهناك صور تزعزع العالم المادي المحسوس، تتشكل كحلم او تمثيل للأشياء في الذاكرة والوعي، كبناء يتسم بالتخطيط، بمثابة تمثيل بمنزلة نسخة أخرى لهذه الخبرة، وبذلك فأنها تتعدى كونها صورة حرفية من الخبرة الأساسية، فنلاحظ ان الصور العقلية والبصرية تنتمي الى علم النفس والابستمولوجيا، بينما الصور البصرية

تنتمي الى علوم الفيزياء، وتنتمي الصور اللفظية الى الادب، بينما الصور الادراكية تنتمي الى علم الفيسيولوجيا وعلم الاعصاب وعلم النفس، وعلى كل حال شكلت الصورة بمختلف أنواعها وانتمائها انتقالا جذريا في العلاقة بين المفهوم والمجال لتحل ثقافة الصورة محل ثقافة الكلمة، "هناك فرق جوهري بين صور اليوم وصور الماضي، ذلك ان صور اليوم نسق الواقع الذي يفترض انه تمثله، بينما كانت صور الماضي تجيء تالية للواقع، فهي متوقفة عليه".[١٥]

كما يمكن ان تقسم الصورة الى صورة متحركة وأخرى ساكنة، فنجد ان المتحركة منها تمتاز بديناميكيتها وبمخاطبتها حاستي السمع والبصر في آن واحد، وبذلك فهي أكثر تأثيرا بالمتلقي، كذلك بخصائص نفسية ومعرفية وجمالية.[١٦]

ان هذه الصورة ارتبطت بشكل كبير بما يسمى صور الواقع الافتراضي والتي تحاول خلق خبرات خاصة لدى المتلقي بما يسمح له بالاندماج بهذا الواقع الافتراضي حسياً، انها تحرره من مكانه المحدود داخل الواقع الحقيقي وهو ما يسمح له بمعايشة خبرات ادراكية جديدة، عن طريق بنية رمزية جديدة مزودة بوسائط ووسائل خاصة وهو ما يتيح للمتلقي الوصول بسهولة الى الموضوعات الافتراضية التي يرغب في الحصول عليها والتعامل معها كما لو كانت واقعية.[١٧]

اما الصورة الثابتة فهي اقل تحديدا وتأثيرا من الصورة المتحركة لتعاملها مع حاسة البصر فقط ومن امثالها الصورة الفوتوغرافية والتي يمكن عد وظيفتها الاجتماعية اهم وظائفها عن طريق حفظها للكثير من الحقائق والمعلومات الممتدة زمنياً، وهناك أيضا اللوحة التشكيلية التي تعد احدى أنواع الصورة الثابتة وهي كثيرا ما تخاطب الاحاسيس والانفعالات، وهناك نوع اخر من الصورة الثابتة تسمى الشعار والتي تعد صورة تماثلية وظيفتها تركيبية لها أنواع عدة حسب العناصر المكونة لها فأما ان تكون عناصر طبيعية لغوية وتسمى شعارات لغوية واما ان تكون شعارات ايقونية وتتكون من رمز مجرد او رسما تشخيصيا لأنسان او حيوان او نبات.[١٨]

اما الصورة في المسرح فنجدها تحتل أهمية قصوى باعتبار المسرح من الفنون التي تعتمد الجانب البصري منطلقا لها بشكل أساس، حيث يتحول النص او الفكرة المجردة الى مجال صوري حسي مدرك صورياً محفزا الذوق الحسي لدى المتلقي من خلال السرد الصوري الثابت والمتحرك بكل ما فيه من خطوط وسطوح وكتل ومساحات وغيرها من العناصر، فالصورة المسرحية بشكل عام هي تلك العلامة المشهدية/ البصرية التي تستفز ذهن المتلقي وشعوره، حيث تتكون الصورة المسرحية في الغالب من مجموعة من الوحدات البصرية التخيلية المجسدة، أو غير المجسدة على خشبة المسرح، فتخرج عن كونها مجرد شكل مرئي يدركه المتلقي بحواسه فقط، وإنما لتكون بمثابة الإطار الذي ينظم تلك العلاقات البصرية واللفظية، سواء كانت الساكنة منها او

المتحركة، وهي تعد أيضاً تجسيدا تعبيريا أو رمزيا مصغرا للواقع وللحياة عموما، وعليه فإن العرض المسرحي يتضمن صورا متعددة تتحد في علاقة واحدة بسياق فكري وفني عام محدد. [١٩]

وحين يطوع المسرح جميع الصور المتاحة، نجده تبعا لذلك يستفاد من الصورة التشكيلية والسينمائية والفوتوغرافية والرقمية، في سياسته التي تجعل من أهمية المشهدية الصورية او السينوغرافية اهم غاياته، حيث تلاشت الحدود وتبددت، ليصبح العرض المسرحي فسيفساء تشكيلية تمزج بين طياتها جميع الاتجاهات الفنية وتتلاعب بالصور والحركة.[٢٠]

لقد أصبح المسرح الحديث شكلا دلاليا معرفيا مؤطرا بصورة مسرحية يتابعها المتلقي كتكوين بصري باختلاف نوع العرض المسرحي فنجده يختلف من العرض المسرحي الراقص الى العرض المسرحي الصامت، ذلك لان الشكل اضحى مجموعة من المفردات البصرية التي تشكل علاقة مباشرة مع المتلقي وظيفيا وجماليا.[٢١]

فسعى المسرح الحديث الى الاهتمام بكل ما هو بصري ذا منحى جمالي عن طريق رؤى اخراجية غير مألوفة في رسم الصورة المسرحية غير التقليدية، ساهم في ذلك جيل جديد من المخرجين الباحثين عن الابهار وخلق المتعة الجمالية، ساعدهم في ذلك اكتشاف تقنيات وطرائق جديدة في اغناء العرض المسرحي، فكان ذلك سبب الاهتمام بكل ما هو بصري بعد ان دام طويلا الاهتمام بالمضمون الفكري والبعد الأيديولوجي في بحثه الحثيث على خلق تجربة جمالية ابهارية لدى المتلقي.[٢٢]

نجد ان الصورة التشكيلية في العرض المسرحي ترتكز على تأثيث الفضاء أيقونياً ودلاليا، وتحويله إلى إبداع تشكيلي، اي كل ما هو مرئي على خشبة المسرح، وجسدي يشمل كل الأجساد المتحركة على خشبة المسرح، وبشكل عام تتميز هذه الصور التشكيلية المتعددة في العرض المسرحي بالتحول الوظيفي الديناميكي والانتقال من حالة إلى أخرى، أثناء العرض، حيث تتأرجح الصورة التشكيلية بين الوحدة اللونية والوحدة الشكلية للخطوط والكتل والمساحات المكونة لها، ومن جانب آخر فإن الصور التشكيلية غالبا ما تنهض على الأبعاد الرمزية للخطوط والأشكال والألوان، التي تتضافر مع حركة الممثل في دلالات مشتركة، سواء بالتماثل أو بالتباعد والتضاد، لتنتج كل ما هو مرئي على الخشبة وكل ما هو صوتي يتمثل في كل الصوتيات اللفظية وغير اللفظية، ولوني يتمثل في ألوان الإضاءة، الأزياء، والماكياج، وضوئي يتمثل في استخدامات الضوء والظل، وأخيرا إيقاعي وهو ما يشغل حيزاً في الزمن كالموسيقى، والرقص، والحركة، أي وبشكل عام تتميز هذه الصور التشكيلية المتعددة في العرض المسرحي بالتحول الوظيفي الديناميكي والانتقال من حالة إلى أخرى، أثناء العرض، حيث تتأرجح الصورة التشكيلية بين الوحدة اللونية والوحدة الشكلية للخطوط والكتل والمساحات المكونة لها، فضلا عن ذلك فإن الصورة التشكيلية في العرض المسرحي لا تكتمل، ولا يمكن إدراكها إلا بفعل عنصري الإضاءة واللون اللذان يقومان بدور مهم ودال في التأكيد على الحالات الانفعالية والنفسية والمشاعر، وجعلها

دالة دلالة مقصـــودة، فاللون ســـواء في المناظر أو الأزياء أو الإضـــاءة هو المتحكم في المزاج اللحظي الذي ينتاب الشـخوص على خشـبة (المسـرح) في مواقف درامية معينة، حيث تعتبر أحد أهم العناصـر الدالة والفاعلة في تأكيد الصـورة العامة للعرض المسرحي، لما تحمله الإضـاءة من أهمية في عمليات الدلالة والإشارة والرمز، فهي تجذب انتباه المتلقي الى الصـــورة التي يبثها العرض والألوان في الصـــور التشـــكيلية قد تكون بســـيطة أو مركبة، ودلالاتها قد تكون حرفية تقريرية مباشـــرة أو إيحائية وتضـــمينية مجازية وفق الســـياق الدلالي العام، فالضـوء هو شـكل ما من أشـكال الطاقة المشـعة، التي تكشـف السـطوح ثلاثية الأبعاد، ومع تغير الضـوء تبدو الأشياء – التي تضاء من خلاله – وكأنها تتغير.[٢٣]

وعند الحديث عن الصـــورة الفنية بصـــورة خاصـــة فأننا نجدها تســـتخدم في تكوينات أكثر ابهارا في دلالاتها ومضـــامينها، حيث نجدها تنتقل من مفهوم الأصـــل الى المرآوي عاكســـة فلســـفة ماديتها لتصـــور الحياة، أي استنساخ بارع وأكثر ابهارا للاشياء كما هي لكن بصنعة أكثر احترافا وقصدية ومع ذلك لا يمكن باي حال من الأحوال ان تكون مطابقة للواقع.[٢٤]

فهي وسـيلة الفنان للوصـول للعمل الفني الإبداعي الذي يؤثر بالمتلقي ايما تأثير، وبذلك فان الصـورة المرآوية هي انتاج نســـخة أخرى عن الحياة لكنها تمتاز عنها بانها نتاج خبرات طويلة تنتج صـــورا بصـــيغ أكثر ابهارا وعمقا وتركيبا.[٢٥]

ان الصورة الفنية في حقيقتها علامة فنجدها تشير الى الشيء الذي تشير اليه، وذلك بفضل خصائصها بل اننا حينما ننظر الى الصورة الفنية الأيقونية نجد اننا ننظر الى الشيء نفسه، خصوصا في المسرح الذي يمتلك كل ما يلزم ليطابق الشـيء الذي يريد نقله، حيث يتجسـد التطابق الايقوني في أسـمى صـوره في المسـرح، هذا مع الإشارة الى إمكانية المسرح البصرية اللامتناهية في معالجة شتى المواضيع والمشاكل الحياتية، فنجده يستخدم الصـــورة الاشـــارية لما لها من قدرة على التحول بين طيات العرض، فهو مجموعة من الإشـــارات التي يوظفها لتمكين ادراك المتلقي من بلوغ الغاية المقصودة من وراء العرض.[٢٦]

اما الصـــورة الرمزية فتقوم مقام أشـــياء أخرى ضـــمن اتفاق متعارف عليه او متفق عليه، حيث تصـــور الأجواء الداخلية للعرض، تســـتفز ذهن المتلقي ليدرك قيمتها الدلالية، انها تعزز المعاني التي يطرحها العرض، عن طريق طاقتها التعبيرية التي تمكنها من تصوير أي شيء على المسرح.[٢٧]

اما الصـــورة الضـــوئية فيمكن عدها أكثر الصـــور تأثيرا مباشـــرا على الصـــورة الابهارية لا ســـيما حينما تمتلئ بالصـورة ذات الإضـاءة الملونة وارتباطها بعلاقة جمعية بكل ما موجود على المسـرح، فكلما كانت أكثر تناسـقا وتناغما وابهارا كلما انعكس ذلك في الحالة المزاجية للمتلقي، بذلك فهي جزء لا يتجزأ من منظومة العرض

تتأثر وتؤثر بجميع الصور التي ينشئها المسرح، ومع ذلك تحتفظ باستقلاليتها الدلالية رغم تفاعلها مع الدوال الأخرى من اجل خلق نسق دلالي للعرض.[٢٨]

المبحث الثاني: الابهار البصري في المسرح العالمي

يستند المسرح الحديث الى خلفيات فلسفية وجمالية عديدة، اقتبسها من الجوانب الاقتصادية، السياسية، الاجتماعية والعلمية للقرن العشرين اولاً، ومن المفاهيم الفلسفية المختلفة الممتدة عبر التاريخ الفلسفي الانساني، وقد رافقه في ذلك كوارث عظيمة، عصفت بالبنية الاجتماعية، وخلّفت وراءها تطورات كبيرة واهتزازات مروعة، كالحربين العالميتين الاولى والثانية، الامر الذي غير الصورة الكلية كرد فعل، جعلت الاساليب الفنية في المسرح تتجاذب بين كر وفر، فظهرت (الرمزية، التعبيرية، المستقبلية، الدادائية، والسريالية...) وغيرها من الاساليب الفنية، مما ساهم بصورة فاعلة في تنوع وتعدد الصورة المسرحية والسعي للجعل منها بؤرة الابهار في محاولة للتأثير في المتلقي فجاءت الصورة المسرحية الرمزية معتمدة على الضوء ومرونته الكبيرة في التغيير من شدته وكثافته ولونه، وتوظيف اللون لخلق التأثير المطلوب في المتلقي ودعم حالاته الانفعالية التي تقوم على تداعي حواسه امام تلك الصورة الابهارية، انها تسهم في خلق حياة داخلية نفسية في العرض عبر لغة خيالية حُلمية تقوم على نقل الافكار والمعاني ومخاطبة العقول، حيث ساهم كل من الضوء والظل واللون في خلق العوالم الطقسية.[٢٩]

اما الصورة المسرحية المستقبلية فنجدها تنطلق من انتمائها للعالم الخاص الداخلي للعقل الانساني، وانفصالها عن العالم الموضوعي والواقعي، وذلك بالسعي الى التجريد واللامنطقي، واستخدام تكنيك التأثير الحسي المباشر من خلال توظيف الكباريهات والملاهي مكان عروضها، كما واكبت الحياة من حيث السرعة والديناميكية والتباين والتنافر وعدم الاتساق في محاولة للبحث عن الأثر الجمالي، فاحتوت الصورة المسرحية على الآلة والحرب كعنصرين مهمين في تكوينها، بالإضافة الى توظيف فن تجميع الخامات الفنية وتداخل الفنون وانصهارها لتقديم نموذج يخترق الزمن، حيث استخدموا تقنيات، مثل الكولاج، التركيب، والبؤرة المشتتة او المزدوجة، لتكون احدى اهم التقنيات المستخدمة.[٣٠]

لقد امتازت الصورة المسرحية المستقبلية بكونها عبارة عن صياغة مكونة من قطع قصيرة من مادة الاداء، تتوالى خلالها عروض الاكروبات، والاشياء الميكانيكية، والاضاءة الساحرة، والمؤثرات الصوتية، والاستعراض السريع للحركات والاشياء، وتتمثل القيمة الجمالية الخاصة بالمستقبلية في السرعة والمفاجأة والتجديد التي تتحقق عبر كل تلك التنوعات المبهرة وسريعة الحركة.[٣١]

المبحث الثالث: الابهار البصري وتقنيات العرض المسرحي

تعد التقنيات المسرحية وخاصة الحديثة منها، واحدة من اهم ركائز العرض المسرحي الحديث والاساسية في خلق الابهار والمتعة لدى المتلقي، كما تعد خطاباً بصرياً سمعياً بحد ذاتها يمكنها مخاطبة المتلقي بصورة مباشرة وغير مباشرة، لاسيما انها تتماهى مع كل تلك المعطيات التي يبثها العرض المسرحي عبر معالجات فكرية فنية تقنية، تخضع بالضرورة للرؤية الاخراجية، كما انها لم تعد تلك الوسائل الخارجة عن مكونات المسرح التقليدية، بل أضحت احدى تلك الوسائل التي تبتغي لفت انتباه المتلقي وابهاره، خصوصا ان اول ما يشد انتباه المتلقي في المسرح صورته البصرية، بالتوازي مع ضرورة مواكبة المسرح للتطورات التكنولوجية، ساهم في ذلك قدرة المسرح على توظيف كل ما يخدم غاياته، لذا نجد كوردن كريج يبحث عن الابهار الصوري من خلال الحركة المتكاملة لجميع مكونات العرض بحيث يكون توظيفها ابداعيا خالقا الابهار والمتعة، فتمتاز صورته المسرحية بلغتها التعبيرية من خلال جسد الممثل والفراغ الذي يشغله متماشيا مع عناصر السينوغرافيا.[٣٢]

أراد ابيا ان ينتقل المسرح الى المسرحية الحديثة كي تتلاءم مع فنون الديكور والإضاءة والحركة والميكانيكية الحديثة، اما ديكورات المسرح القديم فيجدها غير مناسبة، حيث عمل على استبدال الديكور المرسوم الثابت بالقطع والاشكال المتحركة وجعل خشبة المسرح متحركة ايضا ذات قابلية على التغيير بين الحين والاخر بحسب المنظر المطلوب، حيث سعى الى خلق الابهار البصري عن طريق الانسجام ما بين الممثل ومحيطه البصري بالشكل الذي يتيح للممثل سهولة التحرك فيها ويحقق صورة شعرية جمالية ، لذا كل مناظره كانت مرسومة ومصممة بحيث تسير في توافق وانسجام مع الممثل ذي الابعاد الثلاثة الذي يتحرك داخلها.[٣٣]

اما ماكس راينهارت فينقلنا لصورة تعتمد على الابهار البصري من خلال الأماكن الجديدة التي لم يكن يوما ان تكون مكانا لعرض مسرحي، فتارة تعتمد صورته المسرحية الطقس الكنسي من خلال استفادته من هيكل الكاتدرائية المعماري وامامها وتارة تعتمد على خشبة السيرك، بل تذهب صورته المسرحية في تجاوز حدود المنصة ليستفيد من المسرح المدرج والمنصة الدوارة من اجل الابهار الذي كان يبحث عنه.[٣٤]

اما اروين بسكاتور فتهدف صورته المسرحية لنوع اخر من الابهار السياسي التي تحمل بين طياتها بذرة ثورية في مواجهة الظلم، على ان مسرحه لم يكن ينشد المتعة الجمالية بالقدر الذي كان ينشد فيه اتخاذ موقف عملي من القضايا التي تهم المجتمع، فكانت صورته المسرحية ابهارا وجدانيا وعاطفيا يثير النقاش، ساهم في ذلك استفادته من التقدم التقني والعلمي في الإضاءة الكهربائية والآلات الثقيلة والمصاعد، بالإضافة للأفلام السينمائية والشرائح الفلمية والفانوس السحري.[٣٥]

بينما نجد الصورة المسرحية عند برتولد بريخت متغيرة تبعا لفلسفته القائلة ان العالم متغير، فنجدها تتكون من مناظر مسرحية متحركة في مؤخرتها شاشة كبيرة لعرض الأفلام السينمائية والاحصائيات والصور الفوتوغرافية، وفي ذات الوقت نجد الصورة المسرحية تجعل مكان التمثيل وسط المتلقين موحدة بذلك بين الممثل والمتلقي منطلقا في رسمها من مبدأ التغريب.[٣٦]

اما انتونين ارتو فتمتلئ صوره المسرحية بالسحر والاسطورة، فهي صور متحركة وغنية تشبه الطقس، فيها المانيكانات والاقنعة الضخمة بالإضافة لإيماءات جسد الممثلين والصرخات البدائية لتخلق متعة جمالية وابهارا صوريا بطرق تقنية مميزة، فتعتمد صورته المسرحية على الابهار الذي يستفز المتلقي فيعتمد البلاغة الحركية بدلا عن الكلمات حيث الشكل والحركة هي أساس مسرحه فيرتبط اللاوعي الجمعي بالأسطورة.[٣٧]

اما تادووتش كانتور فصورته المسرحية تنطلق من كونها لوحة تشكيلية في ابهار المتلقي فقد صاغ الكثير من عروضه المسرحية بما يشبه اللوحة التشكيلية التي يقوم برسمها بلغته المسرحية المرئية مكوناً انسجاما بين الشكل والفضاء والممثل، حيث يستمد مفردات صورته المسرحية من اشياء يستخدمها الناس في واقعهم الحياتي، أي انها من استخداماتهم اليومية، فقد أستخدم أدوات حقيقية في مناظرهِ لكي يكون اتصال هذه المادة بالجمهور اتصالاً قوياً.[٣٨]

وهو ما يشابه الى حدٍ كبير ما قام بهِ جوزيف شاينا من خلال عكس تجربته الشخصية في معتقلات النازية في جميع عروضه حيث تكررت فيها نفايات ومخلفات المعتقلات كالأحذية البالية والأكياس القديمة والأنابيب والأسلاك الشائكة وإطارات السيارات والأطراف البشرية والدمى التي راح يشكل منها مادة عروضه من خلال تجميعها في كل موحد. فالإبهار البصري يتجسد في صيغة شاعرية يستطيع من خلالها المتلقي ان يتعامل بحرية شديدة مع ما يراه او مع ما يسمعه.[٣٩]

اما بيتر بروك فينطلق في سعيه لخلق الابهار البصري من خلال هندسته للمنظر المسرحي الذي يجب ان يكون مرناُ يواكب الحدث المسرحي المتطور، من خلال جملة من العناصر المتحركة لخلق حالة شعورية وفق "المجاورة والمفارقة، وتأثيرات صادمة وصرخات ورقى سحرية، وأقنعة ودمى، وملابس طقسية، ومتغيرات في الإضاءة لإثارة البرودة والسخونة وإيقاعات جسدية متقلصة ".[٤٠]

وتنتقل اريان مونشكين خطوة أخرى في خلق الابهار البصري لافي مناطق أخرى خرجت عن الخشبة، حيث وظفت الساحات العامة ومنصات مختلفة تدمج المتلقي بالممثلين، حيث اعتمدت على توزيع مناطق الأداء على عدة منصات مختلفة، فضلاً عن المبالغة في الإضاءة وشدتها مع تشكيل سينوغرافي لفضاء واسع تتمثل خصائصه ما بين المتلقي والخشبة وهي العناصر المهمة في تقنيات العرض المتغيرة باستمرار من حيث زواية

النظر، فكان ذلك التعدد في المنصات سببا في تعدد المشاهد المتعاقبة والمتسارعة، ساهم ذلك في خلق الابهار البصري الذي امتاز به مسرح الشمس.[٤١]

ويأخذ الابهار البصري مداه في (مسرح الصورة)، فالمتلقي يجد عدداً من العناصر الجديدة فتأثيرات المناطق السوداء (الظلام) وتأثيرات الإضاءة البصرية تأثيرات كبيرة على المتلقي، بالتزامن مع أداء جسدي حديث مدعوم من قبل التقنية المميزة للضوء (الاشعة فوق البنفسجية) غير المنظور، ساهم في خلق ابهار بصري يجعل من المتلقي يعيش عوالم أخرى بعيدا عن كل ما هو مألوف لديه.[٤٢]

اما زفوبودا في عروضه (المسرح الاسود)، استخدم الفانوس السحري أو طارح الضوء ذي العدسة _ حيث استطاع تشكيل منظومة متغيرات للضوء ونقله من المنطقة الحسية الى المنطقة الملموسة عبر تحولات الضوء وشدته والوانه _ والذي يمكن من خلاله إسقاط مناظر ملونة باستعمال مجموعة من الشرائح اللونية والعاكسات الزجاجية التي تمتلك تقنية انعكاس الصورة في الخلف، حيث أوجد الستائر الضوئية، واستخدمها في التعويض عن ستائر القماش. لقد كان للاشتغالات التقنية في عروضه دورا فاعلا فالتكنولوجيا الحديثة والمواد التي استخدمها كالبلاستك والمرايا وعمود الإضاءة ذو الأبعاد الثلاثية والتباين اللوني الناتج عن الحزم اللونية وأجهزة التضخيم وتطوير استخدام الضوء وابتكاره مفهوم السايكوبلاستيك، كلها شكلت منظراً مسرحياً متحركاً مبهراً.[٤٣]

فكان للمناطق او البقع السوداء (الظلام) تأثيرات كبيرة في خلق الابهار البصري في المسرح الاسود، مستغلا بشكل كامل ما لتأثيرات الإضاءة البصرية من إمكانيات في ابهار المتلقي بالتزامن مع أداء جسدي حديث مدعوم من قبل التقنية المميزة للضوء (الاشعة فوق البنفسجية) غير المنظور، بشكل يجعل المؤدين يدورون ويتحرّكون تحدياً لقواعد الجاذبية بتكوينات ملهمة، حيث تصاغ تشكيلات الأجساد بصورة خيالية، تبهر المتلقي من خلال تلك العوالم التي يخلقها. عبر مجموعة الدعائم المثيرة، ومنها الموسيقى التي تزود المتلقي بتجربة غير عادية. بفعل خطوط أدائية لا شفهية، اما اهم تقنياته فتتلخص بالعتمة التي يجب ان توحي للمتلقي ان الاحداث في مكان مطلق وفي حيز محدود ويجب ان يكون المكان ملائماً بعد إتقان حساب الابعاد ومراعاة دقة التناسب والقياسات لتصوير أي مكان.[٤٤]

اما الصورة المسرحية في مسرح الرؤى فكانت عبارة عن إعادة صياغة بصرية لما موجود على المسرح وفي ارض الواقع بطرق فنية فنجد روبرت ويلسون ينطلق من خلفيته المعمارية في بناء فضاءات مسرحية ذات متغيرات جمالية برؤى متفردة عن طريق تركيب الفضاء المسرحي وتنظيمه معمارياً في الزمن ووسمه بقيم بصرية تحل محل القيم الأدبية مستعينا بالصور المرسومة على ستائر وسلايدات منفذة بدقة عالية متأثرا بالمسرح الشرقي وروحه خصوصا مسرح النو الياباني.[٤٥]

الدراسات السابقة

لم يجد الباحثان دراسة تتعلق بالابهار البصري في المسرح.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. الصورة هي الوحدة البنائية الأساسية في بناء التقنية البصرية لها قراءاتها ضمن سياقات فنية وفكرية وفلسفية متعددة، وذلك لأثبات القيمة الجمالية والفكرية لها، فهي تدل على موضوع العرض، وذلك بقدرتها على التحول على نحو مستمر على وفق متغيرات العصر وتطوراته وتسهم بشكل كبير في خلق التأثير المطلوب في المتلقي.
٢. تفعل الصورة المسرحية مفاهيم جمالية جديدة للفضاء المسرحي وتشكلاته عير إعادة انتاج عناصر العرض جماليا وفق رؤى اتسمت بالأبداع والتجديد والخيال.
٣. يسهم الفهم المتطور جماليا وفكريا للصورة المسرحية في انتاج بنى صورية مجاورة لإنشائية الفضاء بما في ذلك توظيف التقنيات التكنولوجية السينمائية والتلفزيونية والعلمية.
٤. يرتبط الابهار البصري بخصائص التقنيات البصرية في العرض المسرحي بالدرجة الأساس بخصوصية العرض المسرحي وفكرته الأساسية من حيث توظيفها وسبل معالجتها اخراجياً.
٥. تعكس مساحة العرض بوصفها تقنية بصرية الابهار البصري من خلال التنوع الذي يخلقه اختلاف مكان العرض وطرق توظيف الخشبة الأمثل سواء في المسرح المغلق أم في المسرح المفتوح.
٦. تسهم الإضاءة كتقنية بصرية بشكل فاعل في خلق الابهار البصري، فضلا عن إيجاد الجو العام للعرض والإيحاء الزماني والمكاني.
٧. تسهم بقية عناصر السينوغرافيا في خلق الابهار البصري فنجد لغة الديكور والإكسسوارات والازياء كانت فاعلة في خلق التنوع الجمالي.
٨. تسهم الانتقالات من السكون الى الحركة ومن الشدة الى الخفة ومن السرعة الى البطيء وبالعكس في العناصر البصرية في خلق الابهار البصري، حيث تعمل على شد انتباه المتلقي.
٩. تسهم المعالجات الفنية الإبداعية غير التقليدية من قبل المخرج/المصمم في تحريك الوعي الجمالي للمتلقي واحساسه باللذة الجمالية.
١٠. يسهم الأسلوب الفني المتنوع للعرض المسرحي في خلق المساحات الجمالية التي تؤدي بدورها الى خلق الابهار البصري.

الفصل الثالث: الإطار الاجرائي

مسرحية الشوط السابع

تأليف وإخراج بيات حسين مرعي

اعتمد الباحثان ما أسفر عنه الإطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث وفق المنهج التحليلي الوصفي لملائمته البحث.

قامت التقنية البصري على قاعدة ميتافيزيقية، تنطلق من رغبة استكشاف الحياة الداخلية المتخيلة للواقع المعاش من خلال تفخيخ مفردات الأشياء اليومية عندما يتم تمثيلها خارج السياقات المعتادة التي تعمل على تفسيرها: من حيث صلابتها، انفصالها في المساحة التي يتم إعطاؤها لها، لتوضح العلاقة البصرية المعقدة بين ما هو مرئي وما هو غير مرئي والتي يمكن أن تحدث بينها. حيث تم ربط هذه العلاقة من خلال بساطة الأشياء العادية على الخشبة، التي تشير إلى حالة من استفزاز الوعي بهذه القيم في شخصيات تعتبر امتدادا للتقنية البصرية المبهرة متفاعلة معها ومتداخلة في نفس الوقت، والتي لا يمكن التعرف عليها إلا من خلال الصورة الشاملة الكلية، بنظام أبعد من العالم الحسي، لترتقي هذه الصورة لنظام فني غالبًا ما تكون فيه تسلسلات محتوى الصورة خارج التجربة الحسية وابعد، ليبدو الواقع غير منطقي ومع ذلك فهو أكثر مصداقية. باستخدام نوع من المنطق البديل، من خلال التشاكل والتمازج الجشطالتي للموضوعات العادية للصورة البصرية، بما في ذلك الشبكة، والمستطيلات المقسمة كنافذة سجن والدمى المعلقة والعارضات بمصاحبة الإضاءة والموسيقا وحتى الشخصيات.

تقوم قصة (الشوط السابع) على رسم تصور مكثف للأحداث التي أدت الى التضييق على الحياة الثقافية المتمثلة بالمكاتب الشخصية، حيث ينطلق العرض من تنظيم سينوغرافي جيد للحدق من خلال خلق بيئة زمنية مشيدة على اساسات فلسفية تنفصل عن المكان فالاقتصاد بالقطع الديكورية وتبادل الاشتغال عليها جاء منسجماً مع طبيعة العرض وعدم تخلله أي توقف يقطع الصلة بين الحدث والمتلقي، خلق مساحة جمالية لدى كل متلقي، حيث يقوم سرد الزمن على مفردة بصرية مرمزة (احراق الكتب) حيث تحيلنا هذهِ المفردات الى المعاناة التي تعصف بالمثقف والتي صرح عنها العرض بصورة غير مباشرة ومرمزة، والتي يقوم على نظرة عامة (القادمً افضل) أي ان الصورة المسرحية تقوم على الانتظار متشكلاً من الزمن الحركي الآني للعرض، حيث تتلاشى الحدود الفاصلة بين الخشبة والصالة.

سخر العرض كل علاماته البصرية والسمعية لخلق صورة بصرية مغايرة وذات تأثير فني على المتلقي، حدث ويحدث ويمكن ان يحدث من خلال ربط تلك الاحداث مع ما يمتلكه المتلقي من مرجعياته السياسية والاجتماعية والدينية، حيث يتجلى بوضوح انه لا يمكن للمتلقي تصور الزمن

المعروض امامه بمعزل عن زمنه خارج الخشبة، فالتكرارية المقصودة في استخدام العبارات اللفظية والاشكال السيمائية تضفي نزعة جمالية في التماهي مع ذلك، مع التركيز على وصف تلك الاحداث بانها مجموعة من الاحداث الحياتية المعروفة تسرد بطريقة مشفرة كمسكوت عنه، وكلا الأمرين ينتميان إلى ميدان الحياة التي يعيشها المتلقي دون الحاجة الى تذكيره بها، حيث ان تلك المفردات بمصاحبة الموسيقا والاضاءة هي جل الصورة من حيث هو عملية فكرية خالصة، وان (احراق الكتب) من حيث هو فكرة سعى الجميع من سلطة واعوانها وازلامها لمحاربتها واسكاتها، غير ان الحياة الثقافية في (الشوط السابع) أداة لفضح الزيف والظلم لا يمكن اسكاتها، خلال تكوينات جمالية نقلت المعاناة الحياتية المعاشة متمثلة (بالقطع الديكورية المدلاة من السقف)، فالحركة حلقة وصل بين الأداء التمثيلي والصالة في عملية تفاعلية من اجل التعبير عن الحياة، والحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن ممثلة في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية، فالفعل الدرامي فعل تصاعدي خطي ينطلق من حاضر يبدأ مع بدء العرض، بيد أن هذا الفعل ينحرف تارة إلى الماضي لاسترجاعه في ذهنية المتلقي. فالقصة تبدأ وتنتهي في حدود زمنية معينة يكاد المتلقي لا يغادرها وتتناول حادثة بكل ملابساتها أو طائفة من الحوادث بين دفتي هذه الحدود. ان الصورة المسرحية المتحركة كانت حاضنة لجملة من الجوانب النفسية (الكبت، غريزة الحياة، الاستسلام للسلطة، القبول بالشروط المجحفة، الرقص كما يطال منه) وغيرها من العوامل الكثيرة التي تتفاوت بين شخص وآخر. فنلاحظ ان الشخصية المهزومة المتعطشة للحياة، في دفاعها المستميت ينقل المتلقي بصورة مباشرة لمعاناته وازماته، فهي إذن قد صارت برهاناً سردياً لنقض إحدى الطروحات الحياتية السائدة عن تلك السلطة الغاشمة لأن السعي لإقامة مجتمع مثقف حقيقةً ينتهي بالفشل أخيراً حيث السلطة ساعية لنشر الجهل ومحاربة المكتبة المنزلية كونها أداة خطيرة تهدد وجودها. ويعبر الخطاب البصري من خلال رمزية فنية تمحورت في تشظي الحدث المسرحي إلى وحدات فنية متناثرة باعتبارها معادلا موضوعيا لحالة التمزق الداخلي التي تعيشها الشخصية، وتنقلها بين الأزمنة في محاكمة مستمرة للسلطة بمفهومها المطلق، سلطة النظام السياسي الذي يصادر حرية الإنسان ويدفعه إلى دوائر القهر والخوف منها ما يجعله ينسى اسمه وهويته فيتنصل عن ذاكرته ووجوده الشخصي، وسلطة رجال الدين الذين ينشرون اطماعهم مغلفة بتلك التعاليم التي هي بعيدة كل البعد عما ينادون، وسلطة التعليم الذي يحجم وعي التلاميذ ويفرض عليهم أن يكونوا مجرد آلة تجتر ما يلقنونهم من معلومات عفا عليها الزمن، وسلطة مجتمع دولي يستبيح حياة الشعوب باسم الشرعية الدولية.

تشكلت الصورة المسرحية من خلال الضوء والظلام قيمة فنية مخيمة على الخشبة وفي حالة تضاد لوني وزمني مع البقعة الضوئية التي كثفت الحدث المسرحي بطريقة ابداعية. مع ان العرض كان متكئا بصورة كبيرة على سلطة الممثل الواحد، بما تجتمع في قدراته الجسدية والصوتية من مفردات

تقنية، أدواتها الإيحاء وطاقتها التشفير، غير اننا نجد ان العرض لم يكتفي بعدد محدود من العناصر الفنية، لقد اكتسبت الصورة المسرحية تبعا لذلك دلالات متعددة تجاوزت عدة ازمان بالإضافة الى ظهور الشخصيات الأخرى امتداداً للشخصيات الدمى المضاءة قد أخضعت لبيئة بصرية متحركة متفاعلة، فانتقلت من المستوى البصري الخالص إلى المستوى البصري المرمز المتضمن قابلية الصورة المسرحية على التأويل من خلال تفاعل مكونات العرض كافة. في محاولة لكسر هيمنة المرجع الزمني والتاريخي والسلطوي اعتماداً على خلق عالم من العلاقات الجديدة بين مكوناته ومرجعياته. وبذلك قد امتازت بسعة أفقها الدلالي الجديد المتكون في كل لحظة دلالية تنطوي على أشياء أخرى ترسخ نزعة العرض لامتصاص العلامات الخارجية ومنحها صيرورة وحياة داخليتين، مثل الكتب والشخصيات المعلقة المضاءة والنوافذ على هيئة قضبان سجن والشخصيات التي تعتبر امتداد للشخصيات المعلقة والاضاءة الليزرية والموسيقا، وهي من العلامات المرتبطة بحضارتنا الراهنة. وقد اندمجت كل هذه الأشياء في الصيرورة الخطابية لتؤكد انفصال الفعل السردي عن الواقع ونشوء علاقات جديدة تمنحها طاقة إيحائية فاعلة. تلك العلامات ذات النزعة البصرية الشاملة، كانت انفتاحاً على الخطاب المسرحي.

اثمرت حالة التغييب والتشظي في الصورة المسرحية لإنتاج عدة مستويات من الحكاية وكشفاً عن حلقة أخرى من احداثها المتسلسلة. وثمة إشارات أخرى مبثوثة في العرض تستدعي حالة من الرفض، تاركة للمتلقي فك شفرات تلك المفردات ورموزها وفقاً لعدة مستويات، فهناك المستوى الخارجي والداخلي والحالة الترابطية فيما بينهما ساهمت غي خلق حالة شعورية لدى المتلقي، وهو ما يتجلى في الأحداث والأشياء المكملة للشخصية، وهو ما يمكن أن يسلك في بنية إدراكية. أما ما يتجاوز هذا المستوى فهو مستوى العلاقات العلاماتية غير المباشرة بين حقائق العرض وإشاراته ومحمولاته الفكرية وما يتولد عنها. وهنا ترتقي هذه الإشارات والتنبيهات الضمنية إلى ما يمكن أن نسميه بالبعد التأويلي إذ لا يقوم عليها دليل أو قرينة إلا إذا استحضرت طاقة التأويل. ولعل بعض الأحداث يرمز إلى هذا المستوى من الدلالة.

النتائج والاستنتاجات:

١- استمد العرض خصوصيته من ارتباطه الوثيق بالجانب البصري المتنوع، فضلاً عن سعيه للاحتفاظ بهويته المتفردة، من خلال الانتقالات الفنية المختلفة على المستوى الضوئي او اللوني والثنائيات الضدية.

٢- تم توظيف الخطاب البصري على وفق رؤى فنية اتسمت بالتطلع نحو ابراز الحدث الدرامي بوصفه قوى فاعلة في توجيه المرجعيات المختلفة للمتلقي، مما جعل ذلك من العروض نتاجاً لتجارب جديدة

تعتمد على المتلقي ومدى قدرته على سد الثغرات التي خلقها العرض لتستمد شكلها من التجريد والاختزال معتمدة على التقنيات الحديثة، فاتسمت بجماليتها الفكرية والفنية.

٣- نتج عن الابتعاد عن الاسلوب التقليدي للخشبة بالخروج عليها، حتى وان طان داخل الخشبة، خطابا بصريا متفردا مستفيداً من الصور المنظرية في خلق اسلوب غير تقليدي للخشبة لتأخذ نمطاً جديداً له خصوصيته وطابعه المتسم بالإيحاء والترميز.

٤- اعتمدت الصورة المسرحية في رسمها وتجسيدها وتأكيدها على دور التصميم المغاير الابداعي في انشاء فضاءاتها المشهدية، وفي اقحام خيال المتلقي في اكمال المنظر المسرحي المنشأ قصداً بثغرات يكملها المتلقي.

٥- اتسمت الصورة المسرحية بالكثافة التقنية الفنية عبر تطويع الفضاء المسرحي وزخرهِ بالإضاءة والألوان العديدة المتنوعة مما اسهم في خلق صورة مسرحية ذات كثافة جمالية.

٦- اتاحت عملية التركيز على انشائية الصورة المسرحية خزيناً هائلاً من العلامات المسرحية السمعية والبصرية وحتى الشمية، وهو ما أنتج منظومة علاماتية خاصة كالحركات والازياء والموسيقا والاكسسوارات.

٧- امتازت الصورة المسرحية بهندستها المتفردة من حيث الاشكال والديكورات والاكسسوارات وإعادة انتاجها بصورة مغايرة لما متعارف عليه مما خلق قيما ابهارية لدى المتلقي.

المصادر:

[١] لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، ط٢٦، بيروت: دار المشرق، ١٣٦٦هـ، ص٥١.

[٢] المعجم الوسيط، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الشروق، ٢٠٠٥، ص ٦٤.

[٣] سارة احمد زائر: الابهار لبصري والية اشتغاله في تصميم الملصق الإعلاني، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية/ الجامعة التقنية الوسطى، بلا، ص٥ .

[٤٤] سعيد الخوري الشرتوني: أقرب الموارد في فصح العربية والشوارد، ج١، بيروت: مطبعة مرسلي اليسوعية، ١٨٨٩، ص ٢٤٦.

[٥] أبن منظور: لسان العرب، (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٨٨)، مادة (ص- و-ر).

[٦] المعجم الوسيط، مصدر سابق ٢٠٠٥، ص ٦٦.

[٧] محمد جلوب جبر الكناني، حدس الإنجاز في البيئة الإبداعية بين العلم والفن، (جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤) ، ص ١٣٩.

[٨] جاك امون: الصورة، تر: ريتا الخوري، (لبنان: المنظمة العربية للترجمة والنشر، ٢٠١٣) ، ص ١٧.

[٩] ينظر: ريجيس دويري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار افريقيا الشرق، ٢٠٠٢، ص ٣٢.

[١٠] ينظر: المصدر نفسه، ص١٦٥.

[١١] كاظم مؤنس، خطاب الصورة وهذيان العودة، ط١، عمان: دار اريد للنشر، ٢٠٠٨، ص٦٦.

[١٢] سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبيري، ط١، الدار البيضاء: دار افريقيا الشرق، ٢٠٠٤، ص٥٩.

[١٣] ينظر: شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ٢٠٠٥، ص٢٢.

[١٤] ينظر: شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، مصدر سابق، ص٢٥.

[١٥] جان لوك، خدعة التكنولوجيا، تر: فاطمة نصر، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص٩٣.

[١٦] ينظر: حسن السوداني، قراءة المرئيات/دراسات في الاعلام المتخصص، بحث منشور في موقع منتديات علوم الاتصال، https://communication.yoo7.com/t109-topic

[١٧] للمزيد ينظر: شريف عبد العزيز، الاجناس الأدبية، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب،٢٠٠٣، ص ١٠٤ وما بعدها.

[١٨] ينظر: قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، الأردن: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص ٢٤٣، ٢٤٤.

[١٩] ينظر: باتريس بيكون فالان: المسرح والصورة المرئية، تر: سهيل الجمل، القاهرة: المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٥، ص١١٣.

[٢٠] شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، مصدر سابق، ص٣٠٣.

[٢١] ينظر: محمد الهجاني، التصوير والخطاب البصري، ط١، الرباط: مطبعة الساحل، ١٩٩٤، ص١٠٥

[٢٢] ينظر: فاضل السوداني: بصريات الجسد في الطقس المسرحي، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، https://search.emarefa.net/en/detail/BIM-١١٤٦٦٣-

[٢٣] ينظر: جواد الحسب : الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي ،ط١، بغداد: الروسم للطباعة والنشر ،٢٠١٥.ص١٤٤.

[٢٤] ينظر: هيغل، المدخل الى علم الجمال/فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ط١ ط٣، بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٧/١٩٨٨، ص٤٤.

[٢٥] يونس ميخائل اسعد: سايكولوجية الابداع في الفن والادب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ص٩٠.

[٢٦] للمزيد ينظر: جيندرليك هونزل: ديناميكية الاشارة في المسرح، ترجمة د. ادمير كورية، في مجلة الحياة المسرحية، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والارشاد القومي، العدد ٢٨-٢٩، ١٩٨٧، ص٣٨ – ٤٠.

[٢٧] للمزيد ينظر: المصدر نفسه، ص ٣٩_٤١.

[٢٨] ينظر: باتريس بيكون فالان: مصدر سابق، ص١٩٩.

[٢٩] ينظر: كريستوفر ايفز: المسرح الطليعي (من١٨٩٢ حتى ١٩٩٢)، تر، سماح فكري، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦، ص٤٢-٤٣.

[٣٠] ينظر: يندريك هونزل واخرون، سيمياء براغ للمسرح- دراسات سيميائية، تر، ادمير كورية، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٧، ص١٠٥.

[٣١] ينظر: مارفن كارسون : فن الاداء مقدمة نقدية، تر، منى سلام، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧، ص١٥٨.

[٣٢] ينظر: اودوين ديور: فن التمثيل الافاق والاعماق، ج٢، تر، مركز اللغات والترجمة، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٩٤ ١٩، ص٤٠١.

[٣٣] ينظر: عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر: ١٩٨٨) ، ص٦٠.

[٣٤] ينظر: المصدر نفسه، ص١٩١، كذلك ينظر: احمد زكي: المسرح الشامل، بيروت: المركز العربي للثقافة والفنون، بلا، ص ٣٢.

[٣٥] ينظر: عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧١)، ص٧١.

[٣٦] للمزيد ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١٩) (الكويت: مطابع اليقظة، ١٩٧٩)، ص٢١٤.

[٣٧] ينظر: عباس عبد الغني: الايقوني والمتخيل في الفلسفة والادب والمسرح، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٥، ص١٦٦.

[٣٨] ينظر: يان كورفيتش : الموت عند كانتور، ترجمة: ضياء عبد الفتاح، (القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٩٤)، ص٦٥.

[٣٩] ينظر: زيجمونت هنبر ، جماليات فن الاخراج ، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣) ، ص ٢١٧.

[٤٠] حسين التكمه جي ، نظريات الاخراج ، (بغداد :بلا ، ٢٠١١)، ص٩٠.

[٤١] ينظر : دافيد وليامز، مسرح الشمس، تر: امين حسين رباط، ط١، القاهرة: اكاديمية الفنون، ١٩٩٩، ص١٢

[٤٢] ينظر : حسين علي كاظم، نظريات اخراج، ط١، (بغداد : دار الشؤون الثقافية، ٢٠١٣)، ص ١١٠-١١٢.

[٤٣] احمد سلمان ، زفوبودا ، مجموعة محاضرات في العلوم المسرحية / طلبة الماجستير جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٧.

[٤٤] ينظر: حسين علي كاظم، نظريات اخراج، مصدر سابق، ص ١١٠-١١٢.

[٤٥] ينظر: نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للاثار، ١٩٩٧، ٩٦-١٠٨.

المصادر والمراجع:

- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، ط٢٦، بيروت: دار المشرق، ١٣٦٦هـ،
- المعجم الوسيط، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الشروق، ٢٠٠٥.
- سارة احمد زائر: الابهار لبصري والية اشتغاله في تصميم الملصق الإعلاني، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية/ الجامعة التقنية الوسطى، بلا،
- سعيد الخوري الشرتوني: أقرب الموارد في فصح العربية والشوارد، ج١، بيروت: مطبعة مرسلي اليسوعية، ١٨٨٩.
- أبن منظور: لسان العرب، (بيروت: دار لسان العرب، ١٩٨٨)، مادة (ص- و-ر).
- محمد جلوب جبر الكناني، حدس الإنجاز في البيئة الإبداعية بين العلم والفن، (جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤)
- جاك امون: الصورة، تر: ريتا الخوري، (لبنان: المنظمة العربية للترجمة والنشر، ٢٠١٣)
- ينظر: ريجيس دويري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار افريقيا الشرق، ٢٠٠٢.
- كاظم مؤنس، خطاب الصورة وهذيان العودة، ط١، عمان: دار ارايد للنشر، ٢٠٠٨، ص٦٦.
- سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبيري، ط١، الدار البيضاء: دار افريقيا الشرق، ٢٠٠٤.

- ينظر: شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ٢٠٠٥.
- جان لوك، خدعة التكنولوجيا، تر: فاطمة نصر، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٤.
- ينظر: حسن السوداني، قراءة المرئيات/دراسات في الاعلام المتخصص، بحث منشور في موقع منتديات علوم الاتصال، https://communication.yoo٧.com/t١٠٩-topic
- للمزيد ينظر: شريف عبد العزيز، الاجناس الأدبية، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب،٢٠٠٣
- ينظر: قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، الأردن: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.
- ينظر: باتريس بيكون فالان: المسرح والصورة المرئية، تر: سهيل الجمل، القاهرة: المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٥.
- ينظر: محمد الهجاني، التصوير والخطاب البصري، ط١، الرباط: مطبعة الساحل، ١٩٩٤.
- ينظر: فاضل السوداني: بصريات الجسد في الطقس المسرحي، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، https://search.emarefa.net/en/detail/BIM-١١٤٦٦٣-
- ينظر: جواد الحسب : الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي ،ط١، بغداد: الروسم للطباعة والنشر ،٢٠١٥.
- ينظر: هيغل، المدخل الى علم الجمال/فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ط١ ط٣، بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٧/١٩٨٨.
- يونس ميخائل اسعد: سايكولوجية الابداع في الفن والادب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤.
- للمزيد ينظر: جيندرليك هونزل: ديناميكية الاشارة في المسرح، ترجمة د. ادمير كورية، في مجلة الحياة المسرحية، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والارشاد القومي، العدد ٢٨-٢٩، ١٩٨٧.
- ينظر: كريستوفر ايفز: المسرح الطليعي (من١٨٩٢ حتى ١٩٩٢)، تر، سماح فكري، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦.
- ينظر: يندريك هونزل واخرون، سيمياء براغ للمسرح- دراسات سيميائية، تر، ادمير كورية، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٧
- ينظر: مارفن كارسون : فن الاداء مقدمة نقدية، تر، منى سلام، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧
- ينظر: اودوين ديور: فن التمثيل الافاق والاعماق، ج٢، تر، مركز اللغات والترجمة، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٩٤ ١٩
- ينظر: عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر: ١٩٨٨)
- ينظر: عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧١)
- للمزيد ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١٩) (الكويت: مطابع اليقظة، ١٩٧٩)
- ينظر: عباس عبد الغني: الايقوني والمتخيل في الفلسفة والادب والمسرح، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٥.

- ينظر: يان كورفيتش : الموت عند كانتور، ترجمة: ضياء عبد الفتاح، (القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٩٤)
- ينظر: زيجمونت هنبر ، جماليات فن الاخراج ، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣)
- حسين التكمه جي ، نظريات الاخراج ، (بغداد :بلا ، ٢٠١١)
- ينظر : دافيد وليامز، مسرح الشمس، تر: امين حسين رباط، ط١، القاهرة: اكاديمية الفنون، ١٩٩٩
- ينظر : حسين علي كاظم، نظريات اخراج، ط١، (بغداد : دار الشؤون الثقافية، ٢٠١٣)
- احمد سلمان ، زفوبودا ، مجموعة محاضرات في العلوم المسرحية / طلبة الماجستير جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٧.
- ينظر: نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للاثار، ١٩٩٧